مدیر علی محمد فرشی
سمبل

مدیر: علی محمد فرشی

(شناختِ خاص: بورخیس)

جنوری تا جون ۲۰۰۸ء

جلد: ۲ شمارہ: ۳/۴

قیمت فی شمارہ: ۷۵ روپے قیمت موجودہ شمارہ: ۱۸۰ روپے

رانی مارکیٹ، ٹینچ بھاٹا، راول پنڈی کینٹ، پاکستان

سمبل

مدیر: علی محمد فرشی

(شناختِ خاص: بورخیس)

۷/۸

جنوری تا جون ۲۰۰۸ء

جلد: ۲ شمارہ: ۳/۴

قیمت فی شمارہ: ۷۵ روپے قیمت موجودہ شمارہ: ۱۸۰ روپے

رانی مارکیٹ، ٹینچ بھاٹا، راول پنڈی کینٹ، پاکستان

سمبل

تزئین: سلیم پاشا
خطاطی: رحیم شاہ
حروف بینی: صابر خاکی
زر سالانہ:

اندرون ملک: عام ڈاک سے: ۳۰۰ روپے، رجسٹرڈ/کوریئر سے: ۴۰۰ روپے
بھارت: ۶۰۰ روپے، یورپ/امریکا/شرق وسطیٰ: ۳۰ امریکی ڈالر

ذرائع ترسیل زر:

منی آرڈر/چیک (جو راول پنڈی/اسلام آباد کے بنک سے کیش ہو سکے) بنام سہ ماہی 'سمبل'

ضابطہ:

سمبل میں شائع شدہ کسی بھی تحریر اور اس کے مصنف سے مدیر کا متفق ہونا ضروری نہیں۔ (ادارہ)
سمبل میں شائع شدہ تحریروں کو علمی مقاصد کے لیے بغیر اجازت کسی بھی کتاب، رسالے یا ویب سائٹ میں حوالے کے ساتھ دوبارہ شائع کیا جا سکتا ہے۔ (ادارہ)

رابطہ:

ای میل: symlit@yahoo.com alimfashi@yahoo.com
سیل فون: 0300-5582082
خط کتابت/ترسیل زر: رانی مارکیٹ، ٹینچ بھاٹا، راول پنڈی کینٹ

ناشر:

علی محمد

طابع:

ایف۔ آئی پرنٹرز، خورشید پلازا، کشمیر روڈ، صدر، راول پنڈی

ترتیب

جہات

شناخت

نظم

آپ بیتی

زبانِ یار

عالمیات

مطالعہ خاص

افسانہ

غزل

انتقاد

نثری نظم

کتاب گاہ

سلسلہ

نقطۂ نظر

اُردو اِملا - اِصلاح کی راہ

زبان ہر دم 'آرائشِ جمال' میں مصروف رہتی ہے۔ اگر املا کو زبان کا چہرہ مان لیا جائے تو اس کارکردگی کے معانی دو چند ہو جاتے ہیں۔ اردو کی دیگر خوبیاں اپنی جگہ اہم، تاہم اس کا رسم الخط بھی، زبانوں کے ہجوم میں، اپنے جمالیاتی خصائل کے باعث، کم جاذبِ نظر نہیں۔ اردو میں مختلف، قبائل کی، زبانوں کے الفاظ تواتر سے شامل ہوتے رہے ہیں لہٰذا یہاں اصلاحِ املا کی اہمیت دیگر زبانوں سے کہیں زیادہ ہے، جب کہ عملاً اس جانب ضروری توجہ نہیں دی گئی۔

'سمبل' نے اولین اشاعت ہی سے املا کے جدید اصولوں کو مدِ نظر رکھا ہے۔ اگر چہ یہ اس کی اختراع نہیں تھی بل کہ اختیار کردہ ایسا راستہ تھا جس پر اردو کے کئی مؤقر جرائد، جزوی طور پر ہی سہی، پہلے سے گام زن تھے، البتہ 'سمبل' نے ان اصولوں کو با ضابطہ اور کلی طور پر اپنانے کی روش پسند کی۔ چوں کہ یہ عمل پہلی بار منضبط انداز میں ایک بڑی سطح پر رونما ہوا تھا لہٰذا اس کے حق و رَد میں ردِ عمل بھی، فطری طور پر، غیر معمولی تھا جسے 'سمبل سبھا' اور 'نقطۂ نظر' کے کالموں میں نمایاں طور پر شائع کیا جاتا رہا، تاہم اس معاملے میں 'سمبل' کا ادارتی مؤقف بین السطور ہی رہا۔ دراصل ہم مناسب وقت کے انتظار میں تھے اور چاہتے تھے کہ پہلے اس طریقۂ کار کی عملی صورتیں نمایاں ہو جائیں تا کہ قارئین کو غور و خوض کے لیے وافر مقدار میں مواد دست یاب آ سکے۔ اب 'سمبل' کے دو ہزار سے زائد مطبوعہ صفحات پر تقریباً ان تمام اصولوں کی کثیر مثالیں موجود ہیں، جن سے ہمارا سرو کار ہے، لہٰذا اس بحث کو مؤخر رکھنے کی ضرورت نہیں۔

یہاں یہ بات، ہم سب کے، پیشِ نظر رہنا چاہیے کہ اس مباحثے کا واحد مقصد اردو کے ایک متفقہ اور معیاری املا کی منزل کا حصول ہے۔ اور اس منزل کو کسی ایک فرد (مدیر) کی منشا کے تابع کرنا خود اس کی روح کے خلاف ہے لہٰذا اس معاملے میں کسی تذبذب یا تحفظ کا شکار نہیں ہونا چاہیے۔ حتمی فیصلہ ماہرینِ لسانیات و ادبیات کی آرا کی روشنی میں کیا جائے گا۔ ہمیں امید ہے کہ قارئین اس موضوع پر اپنے مؤقف کا کھل کر اظہار کریں گے اور املا کے حوالے سے اس تاریخی فیصلے کو اردو کے ارتقا کا پیش خیمہ بنانے میں فعالیت کا ثبوت دیں گے۔

اردو کے ایک متفقہ اور مستند املا تک پہنچنا اس لیے بھی ضروری ہے کہ 'نوری خط بافی' کے ضمن میں کم از کم املا کی خودکار اصلاح اور نشان دہی کی سہولت حاصل کی جا سکے۔ دنیا کی کئی زبانیں دیکھتے ہی دیکھتے ایسے سوفٹ ویئر بنا چکی ہیں جن کی مدد سے ایک زبان کا دوسری میں ترجمہ پلک جھپکنے میں ہو جاتا ہے۔ (بلاشبہ ایسے سوفٹ ویئر ادبی متن کے معاملے میں کبھی مددگار ثابت نہیں ہوں گے، کہیں بھی نہیں ہوتے، لیکن جدید ٹیکنالوجی سے چشم پوشی زبان کے ارتقا کے راستے میں بند باندھنے کے مترادف ہے) اور ہم ہیں کہ اس سمت میں (اگر عبدالستار صدیقی کی مساعی ہی کو اوّل مان لیا جائے) پون صدی تک محوِ سفر رہنے کے باوجود ابھی تک متفقہ املا کی منزل تک نہیں پہنچ پائے۔ ہمارا ذہن ابھی تک واضح نہیں ہوا کہ درست املا 'توتا' ہے کہ 'طوطا'؟ 'بھروسا' درست ہے تو 'بھروسہ' غلط کیوں ہے؟ اچھے بھلے 'امریکہ' لکھتے لکھتے اب 'امریکا' کیوں لکھنے لگے؟ آخر 'علما، ادبا، حکما، ابتدا، انتہا، اشیا' کے بعد ہمزہ کیوں نہ ڈالیں؟ 'بہہ، تہہ، سہہ، کہہ' کو 'بہ، تہ، سہ، کہ' کیوں لکھیں؟

ہر زبان میں اصلاحِ املا کا سلسلہ مسلسل جاری رہتا ہے۔ بعض زبانوں کو اس معاملے میں جوہری تبدیلیاں بھی کرنا پڑتی ہیں جیسے کہ رسم الخط کی تبدیلی۔ اردو دنیا کی، شاید، لچک دار ترین زبان ہے بنا بریں اس میں اصلاحِ احوال کی گنجائش بھی نسبتاً زیادہ ہے۔ یاد رہے کہ کچھ عرصہ پہلے تک ہم مہاپران: 'بھ، تھ، جھ' کے آزادانہ وجود سے آگاہ نہیں تھے اور انھیں 'ب + ھ، ت + ھ، ج + ھ' ہی قیاس کرتے تھے۔ حالاں کہ یہ ایک بنیادی تصور کی تبدیلی تھی لیکن مارفیم کی سطح پر کوئی فرق نمایاں نہیں ہوا تھا اس لیے اس کی قبولیت میں کوئی دشواری پیش نہ آئی۔ علاوہ ازیں املائی اشکال میں واقع ہونے والی تبدیلیاں اتنی سست روی سے واقع ہوئیں کہ اصلاحِ املا کے عمل کا احساس اجاگر ہی نہیں ہوا۔ کچھ الفاظ ملاحظہ کیجیے:

> ''تر ہے، تمنے، نہو، دیدینا، لیکیا، انکا، مارنیکا، نکرو، جسپر، انسے، اسکے، بیدخلی، انکی، بھنے، آجکل، دھمکانیکی، بیہوشی، کرینگی۔ کسیوقت، اسنے، کرنیوالا، لیکر، اسکے، مین، پاؤن، ہین''۔(۱)

مندرجہ بالا تمام مثالیں ایک کتاب کے صرف ایک صفحے سے لی گئی ہیں اور یہ کوئی معمولی کتاب

نہیں بل کہ اردو کا نہایت معیاری لغات ہے، ''نور اللغات''، جس کا استناد لفظ کی معنوی صحت کے حوالے سے ہمیشہ تسلیم کیا جاتا رہے گا۔ لیکن، جیسا کہ ان امثلہ سے واضح ہے کہ، لفظ کی املائی اشکال کے حوالے سے آج کی اردو اس کی پابند نہیں رہی۔ موجودہ زمانے میں ان الفاظ کی، متفقہ و مروجہ، املائی صورتیں درج ذیل ہیں:

''نہ رہے، تم نے، نہ ہو، دے دینا، لے گیا، ان کا، مارنے کا، نہ کرو، جس پر، ان سے، اب کے، بے دخلی، ان کی، ہم نے، آج کل، دھمکانے کی، بے ہوشی، کرنے کی، کسی وقت، اس نے، کرنے والا، لے کر، اس کے، میں، پاؤں، ہیں''

درج بالا امثلہ میں صرف دو، نہایت سادہ، تبدیلیاں وقوع پذیر ہوئیں۔ ایک یہ کہ دو الفاظ کو جوڑ کر لکھنے سے اجتناب کیا جانے لگا اور دوسرے یہ کہ آخر الذکر تین مثالوں میں نون اعلانیہ کی بہ جائے نون غنہ کو اختیار کیا گیا۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ اردو میں یہ دونوں غلطیاں فارسی املا کی پیروی کے باعث سرزد ہوئیں۔ فارسی میں الفاظ کو جوڑ کر لکھنے کی روایت پختہ ہے۔ جدید فارسی زبان کے معروف لغات ''فرہنگِ فارسی امروز'' کے سرورق پر مؤلف کے نام کا املا ''غلامحسین صدری افشار'' (۴) کیا گیا ہے جو اس روایت کے تسلسل کا بیّن ثبوت ہے۔ فارسی میں نونِ صحیح کی پیروی میں اردو نے بھی ابتدا میں اسے اختیار کیا لیکن جلد ہی اسے اپنے ایک گراں مایہ فونیم ''نون غنہ'' کی موجودگی اور اہمیت کا احساس ہو گیا اور اس کے لیے جداگانہ مارفیم وضع کر لیا گیا۔

یہ قیاس غلط نہیں ہو سکتا کہ اردو زبان کے اوّل اوّل کاتبین وہی رہے جو فارسی زبان کی کتابت میں مشاق تھے لہٰذا اردو املا پر ان کی فارسی نویسی کی رسمیات کا اثر پڑنا یقینی تھا۔ یہ بات بھی مدِ نظر رکھنا چاہیے کہ کتابت کو ہنر کے درجے پر قائم ہوئے بیس پچیس برس ہی ہوئے ہیں۔ کمپیوٹر کے استعمال سے پہلے کتابت، خطاطی کی ضمنی شاخ کے طور پر، فن کا درجہ بھی رکھتی تھی اور تقریباً تمام سرکردہ خوش نویس فنِ خطاطی میں بھی نقطۂ کمال تک پہنچے ہوئے تھے۔ گویا کتابت ان کے لیے محض متن نویسی نہیں تھی بل کہ ان کے فنی ذوق کی تسکین کا ذریعہ بھی رہی۔ فن کی فطرت یہ ہے کہ وہ فرد (فن کار) کو آزادی فراہم کرتا ہے جب کہ اس کے برعکس ہنر فرد (دست کار) کو بنے بنائے سانچوں تک محدود رکھتا ہے۔ یہی اس کی ضرورت ہے اور یہی اس کی اہمیت۔ دونوں کے

اپنے اپنے میدان اور الگ الگ تقاضے ہیں۔ کاتب سے یہی توقع کی جانی چاہیے کہ وہ زبان کی مروجہ اشکال کو برقرار رکھے گا۔ اگر کوئی کاتب 'کچھ' کو 'کچھ' بنادے تو ممکن ہے کہ یہ خطاطی کا ایک عمدہ نمونہ بن جائے لیکن کتابت کے منصب سے یہ ہر طور گر جائے گا۔ پرانے زمانے کے کاتب متداول علوم، بالخصوص شعر و ادب، میں مہارت رکھنے کے باوصف لکھاریوں پر نفسیاتی برتری کے احساس میں بھی مبتلا تھے لہٰذا متن پر کسی ضابطے کی بہ جائے کاتب کی ذاتی پسند فائق ہو کر انارکی کا باعث بھی بنتی رہی۔ ایک ہی جملے کے اندر کسی لفظ کی دو مختلف اشکال کی موجودگی اس حقیقت کا پتا دیتی ہے کہ کتابت کا ہنر کسی اصول کے تابع نہیں تھا۔ مثلاً ''گدھا سے گدہے'' دیکھیے کہ صرف ایک حرف کے دونوں اطراف میں ایک ہی لفظ کے لیے دو مختلف طرز کا املا اختیار کیا گیا ہے۔ (۳) سطر کے آخری حصے میں جگہ کی گنجائش کے مطابق دو الفاظ کو جوڑ کر لکھنے کی روش بھی عام تھی۔ بعض اوقات تین الفاظ کو بھی جوڑ کر لکھنا روا سمجھا جاتا تھا۔ کلیاتِ میر، کا وہ نسخہ جو ۱۹۴۰ء میں شائع ہوا، کے مقدمے سے کچھ مثالیں دیکھیے:

''بنجائینگے، آبحیات، کجرفتار، سوانحعمری، کہکر، جنسے، اسیوجہ، پہنچائیگا، کیگئی، کہدیا، مارےگئے، علیخان، کھینچکر، یہانتک، ہمچشمی، جوابدیا، رہکر، کیلیے، اسواسطے، جولانگاہ، بھیجکر، لکھڈالی، اسپر، یہہ، کیطرف، کیطرح، اسدرجہ، عقیدتمندی، پہونچے، ایکدم، ہونگے، اسطرف، دیچکا، بیجا، لیچلیے، باایںہمہ'' (۴)

ان مثالوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ یہ املائی طریقہ کار دنیائے اردو میں آج کہیں بھی رائج نہیں ہے۔ ان الفاظ کو پڑھتے ہوئے جو دقت پیش آتی ہے اور جمالیاتی سطح جس طرح پُرخراش ہوتی ہے اسی کے تدارک کے لیے دو یا دو سے زائد الفاظ کو جدا جدا کر کے لکھنے کی ضرورت کا احساس ہوا۔ اب انھی الفاظ کی مروجہ اشکال دیکھیے:

''بن جائیں گے، آب حیات، کج رفتار، سوانح عمری، کہ کر، جن سے، اسی وجہ، پہنچائے گا، کی گئی، کہ دیا، مارے گئے، علی خان، کھینچ کر، یہاں تک، ہم چشمی، جواب دیا، رہ کر، کے لیے، اس واسطے، جولان گاہ، بھیج کر، لکھ ڈالی، اس پر، یہ، کی طرف، کی طرح، اس درجہ، عقیدت مندی، پہنچے، ایک دم، ہوں گے، اس طرف، دے چکا، بے جا، لے چلیے، با ایں ہمہ''

یقیناً یہ تبدیلی ایک دو روز میں رونما نہیں ہوئی لیکن اس عمل میں صدیوں کا عمل دخل بھی نہیں ہے۔ جس برس کی کتابت سے درج بالا مثالیں لی گئیں ہیں اس کے عین آس پاس اصلاحِ املا کا باقاعدہ آغاز ہوا، جب عبدالستار صدیقی نے اس سمت پہلا انقلابی قدم اٹھایا۔ بعدازاں رشید حسن خاں اس میدان میں مسلسل آگے بڑھتے رہے:

"۱۹۴۳ء میں انجمن ترقی اردو نے اصلاحِ املا کے سلسلے میں ایک کمیٹی مقرر کی تھی جس کی رپورٹ ۱۹۴۴ء کے 'رسالۂ اردو' میں شائع ہوئی۔ اس کمیٹی کی سفارشات کو میں نے اپنے کام کی بنیاد بنایا۔ کمیٹی کے کرتا دھرتا اصلاً عبدالستار صدیقی مرحوم تھے۔ انھوں نے کئی مضامین بھی اس سلسلے میں لکھے تھے۔ میں نے صدیقی صاحب مرحوم کے ان مضامین سے بھرپور استفادہ کیا" (۵)

اصلاح املا کے احوال میں اب تک ہونے والی تمام کوششوں میں رشید حسن خاں کی مساعی کی نوعیت اس اعتبار سے انقلابی تھی کہ وہ اصول مقرر کر کے آگے بڑھے۔ ان کے اس طریقِ کار کی بہ دولت زبان کی ظاہری سطح پر ایک جوار بھاٹا نمودار ہوا اور زبان کا چہرہ بگڑ جانے کے خوف کو زیریں و زبریں سطح پر صاف محسوس کیا گیا۔

ترقی اردو بورڈ کی 'اردو املا کمیٹی' کے قیام میں، در پردہ، رشید حسن خاں کے املائی نقطۂ نظر کے نتیجے میں پیدا ہونے والے خدشات کا، یقیناً، ہاتھ رہا ہوگا تاہم اسے مسئلۂ ہذا کی جانب ایک باضابطہ پیش قدمی قرار دینے میں کوئی مضائقہ نہیں۔ ڈاکٹر سید عابد حسین، رشید حسن خاں اور ڈاکٹر گوپی چند نارنگ اس کمیٹی کے اساسی اراکین تھے اول الذکر صدارت کے عہدے پر بھی فائز تھے۔ بعدازاں بہ وقتِ نظر ثانی ایک اور کمیٹی بنانے کی ضرورت پیش آئی جسے نظر ثانی کمیٹی (توسیع شدہ املا کمیٹی) کہا گیا۔ اس کے صدر ڈاکٹر عبدالعلیم تھے۔ دیگر اراکین میں پروفیسر گیان چند جین، ڈاکٹر سید عابد حسین، پروفیسر خواجہ احمد فاروقی، رشید حسن خاں، پروفیسر محمد حسن، حیات اللہ انصاری، ڈاکٹر خلیق انجم، مالک رام، سید بدرالحسن، پروفیسر مسعود حسین خان اور ڈاکٹر گوپی چند نارنگ شامل تھے۔ اس کمیٹی نے اعتدال کا راستہ اختیار کیا اور کئی بنیادی مسائل پر اتفاقِ رائے کی صورت سامنے آئی۔ یہی اس کمیٹی کا اصل کارنامہ ہے۔ اس نے اس مسئلے کو ذاتی حوالے سے آگے لے

جانے میں اہم سنگِ میل کا کردار ادا کیا ورنہ رشید حسن خاں کی سفارشات 'انتہا پسندانہ اقدام' ہونے کا الزام اپنے سر لیے سرد خانے میں پڑی ہوتیں۔

اصلاحِ املا کے ضمن میں اب تک کی تمام مساعی 'سمبل' کے پیش نظر تھی اور بنیادی استفادے کے لیے انھی منابع کی طرف رجوع رہا ہے۔ البتہ پیروی میں اصول کو مقدم خیال کیا گیا ہے۔ مثلاً رشید حسن خاں لکھتے ہیں:

"'بہ' خواہ لفظ کے شروع میں آئے یا درمیان میں، اس کو الگ لکھنا چاہیے.... جیسے بہ خدا، بہ آسانی، دم بہ دم..... البتہ بجز، بہم، بعینہٖ.... مستثنا الفاظ کی حیثیت رکھتے ہیں" (۶)

'سمبل' نے اس نوع کے تضادات سے اجتناب کیا ہے اور اصولی راستوں پر آگے بڑھنے کو ترجیح دی ہے۔ امید واثق ہے کہ ادب کے ساتھ ساتھ ہمارے قارئین زبان کی بھی زلفیں سنوارنے میں 'سمبل' کا ہاتھ بٹائیں گے۔

علی محمد فرشی

حوالہ جات

(۱) مولوی نور الحسن نیرؔ، نور اللغات، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، طبع: ۱۹۸۹، جلد: اوّل، ص: ۲۴۱

(۲) غلام حسین صدری افشار، فرہنگِ فارسی امروز، موسسہ نشر کلمہ، خیابانِ انقلاب، روبروی دانشگاہ تہران، ۱۳۷۵ھ

(۳) مولوی نور الحسن نیرؔ، نور اللغات، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، طبع: ۱۹۸۹، جلد: اوّل، ص: ۳۷۳

(۴) عبد الباری آسی، مقدمہ کلیاتِ میر، مطبع منشی نول کشور لکھنؤ، دسمبر ۱۹۴۰ء۔ طبع نو عکسی طباعت سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۹، ص ۳ تا ص ۵۸

(۵) رشید حسن خاں، اردو کیسے لکھیں (صحیح املا)، مکتبہ جامعہ نئی دہلی لمیٹڈ،

(۶) ایضاً

اشاعت کے لیے صرف غیر مطبوعہ تحریریں ارسال کیجیے۔

'سمبل' کی خریداری اور اس میں تحریروں کی اشاعت باہم لازم و ملزوم نہیں۔

بورخیس کی روشن دنیا

علی تنہا

خورخے لوئیس بورخیس دنیا کے ان عظیم ادیبوں میں سے ہیں جن کی بصارت ختم ہوئی تو ان کے اندر کی دنیا نے پورے عالم کو جگمگا دیا۔ ان مشاہیر میں ہومر، ملٹن عربی کے کلاسیکل شاعر ابونواس، مصر کے نوبل انعام یافتہ ادیب نجیب محفوظ اور بورخیس شامل ہیں۔

بورخیس کو خدا نے پیمبرانہ صلاحیتوں سے نوازا۔ اس نے اپنے افسانوں اور حکایات میں دیومالا، تماثیل اور اساطیر کو اس طرح گھلا دیا ہے کہ اس کے قلم کو چھوتے ہی لفظ سونا بن جاتے ہیں۔ یہ لفظ اس کے ہاں بصیرت اور انسانی تجربات کی بنا پر ہماری ذہنی توسیع کرتے ہیں، مگر خیال کو سونے کا ٹھوس پن بنانے میں اس نے اپنی ذات کو مدتوں آگ میں جلایا اور توازن کی ایسی تہذیب کی کہ آج کے ہسپانوی ادیب و شاعر کی عظمت درجۂ کمال پہ قائم ہے۔ ہسپانوی ادبیات کے اس عظیم اہل قلم نے ارجنٹینا کے شہر بیونس ایریز میں اگست ۱۸۹۹ء میں جنم لیا۔ اگر یہ کہا جائے کہ وہ مادر زاد لکھاری تھا تو غلط نہ ہوگا کیوں کہ اس نے محض چھ برس کی عمر میں لکھنا شروع کیا اور نو برس کی عمر میں آسکر وائلڈ کے ایک افسانے کا ترجمہ کر کے بیونس ایریز کے ایک اخبار میں شائع کیا۔ وہ بے انت پڑھنے والا شخص تھا اور مشرق و مغرب کی متعدد زبانیں پوری صحت کے ساتھ جانتا تھا اس کا حافظہ قابل رشک بل کہ نا قابل یقین حد تک اتھاہ اور زبردست تھا۔

بورخیس نے ابتدائی عمر میں اپنے والد کے کتب خانے کی بے شمار کتابوں کو پڑھ ڈالا اور اس زمانے میں جب کھیل کود کی لپک بچے کو ٹکنے نہیں دیتی، بورخیس نے مطالعہ میں عمر کا بہترین حصہ صرف کر دیا اوائل عمری میں مغرب کے ساتھ ساتھ انگریزی میں اس نے رچرڈ برٹن کی ترجمہ کردہ الف لیلہ کی ضخیم جلدوں کو

چاٹ ڈالا اور یوں مشرق کے عظیم تہذیبی و ادبی رچاؤ سے متعارف ہوا۔ شروع میں وہ والٹ وٹمن سے شاعری میں اور فکشن میں کافکا، جوئیس، ایڈگر ایلن پو سے متاثر رہا بل کہ کافکا کے فن کی عظمت کا تو معترف آخری دم تک رہا۔

جب بورخیس نابینا ہو گیا تو اس کے اندر جرأت کا سمندر ٹھاٹھیں مارنے لگا اسے بصارت کے خاتمے پر ملٹن سے بہت ہمت ملی۔ خود بورخیس نے لکھا ہے کہ ملٹن اپنے عالم گیر رزمیہ ''جنت گم گشتہ'' (Paradise Lost) کے چالیس چالیس مصرعے یاد کر کے لکھواتا اور ایک لفظ کے تغیر و تبدل پر بھی چیخ اٹھتا نابینا ہونے کے بعد ملٹن کا حافظہ مزید براق ہو گیا تھا۔

ہسپانوی زبان کی ثروت کا جو رنگ خورخے لوئیس بورخیس نے اپنے فن کے ذریعے بکھیرا اس میں انسانی تجربے اور آدم کے ہزارہا سالہ حافظے کی بازگشت کی تصویریں دیکھنا ممکن ہے۔ وہ قدیم، دیومالا کو اپنے فن میں اس طرح سمولایا کہ اس کے آرٹ کی پرتوں میں ہمہ گیریت پیدا ہوئی۔ ابتدا میں اس نے حیران کن افسانے رقم کیے مگر ایک نابغہ ہونے کی وجہ سے اس پر بہت جلد کھل گیا کہ یہ کام تو ہر دوسرے درجے کا مصنف کر سکتا ہے کیوں کہ چونکا دینے والے فکشن کی چمک لحاتی ہوتی ہے اس کا پہلا افسانہ ۱۹۳۵ء میں A Universal History Infamy کے نام سے نکلا، اس مجموعے میں افسانوں کے علاوہ حکایات بھی ہیں جن میں یہودیت، عیسائیت حتیٰ کہ مسلمانوں کے عظیم حکایاتی ادب کو خورخے لوئیس بورخیس نے پیش کیا، مگر ان میں ان کا بیانیہ تخیلی، گہرا اور تہ دار ہے اس سے اسلوب میں پیچ دار فقروں نزاکت اور معنویت نمایاں ہے۔ حد یہ کہ بورخیس نے ابن رشد کو کردار بنا کر اس کے مرکزی نظام فکر کو افسانوی روپ میں پرو دیا۔ وہ حضرت فریدالدین عطار سے بھی متاثر رہا۔ مشرق میں اس نے بچپن میں قدم رکھا اور الف لیلہ کی ضخیم جلدوں کو روح میں اتار لیا اور پھر مشرق کی عظیم روایات کو ایک نئی بصیرت کے ساتھ تخلیق کیا۔

بورخیس کی نثر انسانی بصیرت کے ہزارہا سالہ تہذیبی، اساطیری ابعاد کی شارح ہے وہ طویل فقرے لکھتا ہے تاکہ وہ انسانی تجربوں کو اس کی ضرورت اور توانائی کے مطابق ڈھال سکے پیچیدہ انسانی نفسیات اور مابعد الطبیعیات کے لیے اس نے لسانی شیوہ بھی وہی رکھا جس کا تقاضا اس کا موضوع کرتا تھا۔ اس کے افسانوں میں حتیٰ کہ نظموں میں بھی علامات کا نظام لہریں لیتا ہوا کائنات کے مظاہر گولا محدود زمانی پے نوراما

میں دکھاتا ہے۔

بورخیس کو پڑھنے کے لیے قاری کو اپنی سطح بلند کرنی پڑتی ہے۔ یا یوں کہیے کہ وہ اپنی خرد افروزی کی روشنی سے عمومیت کو تہس نہس کر کے انسانی تجربے کی توسیع کرتا ہے۔ اس نے اس باب میں جیمس جوائس اور کافکا سے فیض پانے کے بارے میں کبھی بخل سے کام نہیں لیا بل کہ کافکا سے اعتراف فن کے باب میں کافکا کے پیش رو کے عنوان سے ایک یادگار مقالہ بھی لکھا اور جوانی میں کافکا کے شاہ کار "The Great Wall of China" کا ترجمہ بھی کیا۔

بورخیس کے مشہور افسانوں میں "گول کھنڈ" "بابل میں لاٹری" "زخم کا ہلال" "خدائی ہاتھ کی تحریر" "زرد گلاب" "مدت اور قطب نما" "مایا کے روپ" جیسے بے شمار فکر انگیز افسانے اور حکایات شامل ہیں۔ انگریزی میں اس کا پہلا مجموعہ ۱۹۵۸ء میں The Garden of Forking Patch اور ۱۹۶۲ء میں مشہور کتاب "فکشنز" طبع ہو کر علمی ادب میں تہلکہ خیز ثابت ہوئی۔ اسی طرح ۱۹۶۴ء میں Dream Tigers اور حکایات کی کتاب Labyrinth نے بھی بے پناہ شہرت حاصل کی۔ تعجب کی بات ہے چند سال پہلے گبرئیل مارکیز کا ناول بھی اسی نام سے شائع ہوا مگر اس نے فکشن کی دنیا میں تحرک پیدا نہ کیا جو مارکیز کا حصہ ہے۔

۱۹۷۱ء میں افسانوں اور حکایتوں پر مشتمل کتاب Aleph and Other Storise بھی ایک نیا افسانوی حسن لے کر طلوع ہوئی۔ اس کی نظموں اور تنقیدی مضامین کے کثیر مجموعے اب تک عالم گیر ادبی مباحث کا باعث بنے ہیں پھر اس کے فکر انگیز تنقیدی مضامین On the Classic کو کون بھول سکتا ہے۔

۱۹۳۳ء میں بورخیس نے اخبار کے لیے کالم بھی لکھے اور یوں دنیا بھر کے قارئین کو بتایا کہ انسانی بصیرت میں ڈکٹیٹر شپ اور ظلم کے خلاف جہاد کے لیے جگہ بنائی جائے۔ اس کے کالموں میں بھی اپنے اسلوبیاتی رس اور بات کہنے کے مشکل قرینے کو چھپایا نہیں۔ بورخیس کی شہرت جب پھیلنا شروع ہوئی تو اس نے سج سج کر نہایت نیازمندی سے عالمی ادب کو نئی صدی میں رہ کر اپنے ماضی سے جوڑ دیا تاکہ انسانی اعمال کا تماشا قوت متخیلہ کی مدد سے ایسے اسباب پیدا کرے کہ لوگوں میں تبدیلی کی آواز جنم لے سکے۔

بورخیس نے نہایت نادر اور حیرت افزا استعاروں اور علامات کے پردے میں افسانوں کو بسیط اور

عمیق تجربے کی گزرگاہ بنایا جس میں سے گزرتے وقت آدمی ان آہٹوں کو سن سکتا ہے جن کے عقب میں حیات انسانی کے اسرار کا گیت چھن چھن کر ذہن پر مرتسم ہوتا ہے۔ اس کے ہاں لفظ ماورائی طاقت سے بھر جاتے ہیں اور وہ افعال کو اس طرح جست دیتا ہے کہ لفظ سانس لینے لگتے ہیں کیوں کہ اس پر یہ راز فاش ہو گیا تھا کہ تمثیلوں میں موجودات کی کس درجہ عصری روح داخل ہو کر لافانی ہو سکتی ہے۔

دوسری جنگ عظیم میں بورخیس حکومت وقت کے غیض کا نشانہ بنا۔ ۱۹۴۶ء میں جنگ عظیم کے خاتمے کے بعد اسے نوکری سے ہاتھ دھونے پڑے مگر بورخیس نے کسی طور پر سمجھوتا نہ کیا حتیٰ کہ ارجنٹینا میں پیرون کی ڈکٹیٹر شپ کے بعد اسے ارجنٹینا کی قومی لائبریری کا ڈائریکٹر مقرر کر دیا گیا جہاں وہ تا حیات کام کرتا رہا۔ ۱۹۶۲ء میں بورخیس کو لاس اینجلس یونی ورسٹی نے ڈاکٹر آف فلاسفی کی ڈگری دی۔ ۱۹۶۱ء میں اسے Formentor Prize (دس ہزار ڈالر) کا انعام ملا۔ ۱۹۷۱ء میں اسے امریکن اکیڈمی آف لٹریچر نے اعزازی ممبر شپ دی غرض اسے دنیا بھر میں بے شمار اعزازات سے نوازا گیا۔ مگر اس نے دنیاوی اعزازات کو پرکاہ برابر اہمیت نہ دی۔ اگرچہ وہ مذاہب پر یقین نہ رکھنے والا شخص تھا، لیکن اسے معلوم تھا کہ یہ جاہ و منصب سب فریب ہیں۔ اس کے اندر بہ یک وقت ایک مفکر اور صوفی کی روح موجود رہی۔ اس نے Fables کو ایک نئی توانائی سے آشنا کیا۔ اس کی رس بھری ہوئی جزئیات اور مرصع کاری ایسی مثال ہے جسے بورخیس کے علاوہ دوسرا ادیب خلق کرنے کی جرأت ہی نہیں کر سکتا۔ کیوں کہ بعض اوقات پلاٹ اور تیکنیک کے برتاؤ میں وہ ریاضیاتی وضع کی نثر سامنے لایا ہے جس کی اوضاع تخلیق کرنے کے لیے غیر معمولی ہنر کی قدرتی بل کہ معجزاتی آورد کی ضرورت ہے

یہی وہ چیز ہے جو آرٹ میں توازن کی تشکیل کرتی ہے۔ اسے رومانوی یا جذباتی سطوح سے پاک کر کے ہیئت کی تہذیب کرتی ہے۔ بورخیس ۱۵ جون ۱۹۸۶ء میں اس دنیا سے رخصت ہوا تو اصل میں وہ دوبارہ اپنے فن کے طفیل ہمیشگی کی عمر پر زندہ ہو گیا۔

بورخیس۔ ایک ٹیڑھا لکھاری

محمود احمد قاضی

یہ جو دنیا ہے اس میں ہم جیسے بندے بھی ہوتے ہیں جو دنیا میں آتے ہیں اور مر جاتے ہیں کیوں کہ یہ آتے ہی مرنے کے لیے ہیں اور کچھ دوسرے ہیں جو ایک شان سے آتے ہیں، زندہ رہنے کے لیے آتے ہیں، وہ زندہ رہتے ہیں اور جب مرتے ہیں تو بھی نہیں مرتے کہ ان کا نام ان کا کام ہمیشہ کے لیے وقت کی پیشانی پر ثبت ہو جاتا ہے۔ غور کیا جائے تو وہ دیکھنے میں ہم جیسے ہی ہوتے ہیں۔ دو کان، ناک، دو آنکھیں، دو پیر، شکم کا ایک دوزخ بھی ان کے ساتھ ہوتا ہے لیکن ساتھ ہی ساتھ وہ ذہن کی دولت سے بھی مالا مال ہوتے ہیں اور اس مال ہی کو وہ ساری زندگی خرچ کرتے رہتے ہیں اور یہ مال ہے کہ ختم ہی نہیں ہوتا۔ یا یہی وہ موڑ ہے وہ علاقہ ہے جہاں وہ، ہم جیسے نکموں سے علاحدہ قرار پاتے ہیں ان کی کیمسٹری کچھ اور ہی نکلتی ہے۔

دنیا کا جو سماجی نظام ہمیں دیکھنے کو ملتا ہے، ایک عظیم قسم کا ڈراما ہے، رپھڑ ہے۔ اگر تو اسے جوں کا توں قبول کر لیا جائے تو پھر تو راوی چین ہی چین لکھتا ہے۔ آپ آئے آپ نے زندگی جیسے تیسے کر کے گزاری اور مر لیے۔ سب کچھ خلاص، چھٹی اور جو سوچنے لگتے ہیں اصل میں مصیبت وہ مول لیتے ہیں۔ آگاہی تو ان کے لیے عذاب بن جاتی ہے۔ وہ یہ عذاب ایک درویشانہ استغنا کے ساتھ برداشت کرتے ہیں۔ سقراط، گیلیلیو ایسی ہی کیمسٹری رکھنے والے بندے تھے۔ پھر بیسویں صدی آگئی یگ یگ چلتے وقت کے دھارے تھکے نہیں، اسی لیے آئن سٹائن آیا اور بورخیس نے بھی جنم لیا۔ وہ ایسے جیا کہ مر کر بھی نہیں مرا۔ وہ اب تک سب سے زیادہ دل چسپی سے پڑھا جانے والا پُرش ہے۔ کیا چیز ہے یہ ارجنٹائنی ادیب تو آج کاینگ لیجنڈ گارسیا مارکیز بھی ایک لاطینی امریکی ہی ہے لیکن یہ بورخیس جناب اس کی تو بات ہی کچھ اور ہے۔ اسے لیجنڈری ورثے، اساطیر، روایات سے پیار بھی ہے اور وہ ساتھ ہی ساتھ انھیں نیگیٹ بھی کیے جاتا ہے کہ ہونا اور نہ ہونا بھی تو اُس کا پیشن ہے۔ اُس کے کردار ہیں بھی اور نہیں بھی۔ وہ خود ہے بھی اور نہیں بھی۔ اُس کا خدا بھی کبھی تو ہے اور کبھی بالکل ہی نہیں ہوتا۔ خدا سے وہ مسلسل چھیڑ چھاڑ کیے جاتا ہے۔ اُس کے پاس ایک ہی کہانی ہے جو مختلف کہانیوں میں بٹی ہوئی ہے۔ اُس کے کرداروں کے حلیے، مہاندرے، ردِ عمل عموی ہیں لیکن اتنے ہی خاص منفرد اور مختلف بھی۔ وہ ان کے ہاتھ میں ایک چاقو تھما دیتا ہے۔ وہ اس سے ایک شخص کو مار دیتے ہیں۔ اُس کی کئی کہانیاں تو شروع ہی مرے ہوئے بندوں کے بیان سے ہوتی ہیں۔ اُس کی کہانی شروع ہی تب ہوتی ہے جب کہ وہ مر چکے ہوتے۔ وہ انھیں پھر سے زندہ کرتا ہے اور ان کے ذریعے وہ مرنے سے پہلے کی اور بعض اوقات مرنے کے بعد کی کہانی بیان کرنے لگتا ہے۔ ''اُس نے اپنی موت سے پہلے یا بعد میں اپنے آپ کو خدا کے حضور پایا...'' کہانی "Every Thing and Nothing" اور جب اُس کا کوئی کردار کسی دوسرے کو مار دیتا

ہے تو بعض اوقات وہ کہتا ہے:

''اُس نے اپنے خون آلود چاقو کو گھاس پر صاف کیا اور پیچھے مُڑ کر دیکھے بغیر مکانوں کے ابھار کی طرف آہستہ سے چل دیا۔ اُس نے اپنا جائز مشن مکمل کر لیا تھا۔ وہ کوئی نہیں تھا۔ زیادہ مناسب انداز میں کہا جائے تو یہ کہ وہ ایک اجنبی بن گیا تھا۔ اس زمین پر اس کا کوئی اور مشن نہیں تھا مگر اُس نے ایک شخص کو مار دیا تھا'' (کہانی "The End")۔

دنیا میں اور بھی بہت سے لکھاری ایسے ہیں جنھوں نے ایبسـرڈٹـی پہ بہت کچھ لکھا لیکن وہ ایسا کرتے ہوئے محض اور محض ایبسـرڈٹـی یعنی لایعنیت کا خود بھی شکار ہو جاتے ہیں۔ بورخیس کے ہاں صورتِ حال قطعی تبدیل ہوتی نظر آتی ہے۔ وہ اس لایعنیت سے معنویت کے اکھوے کو پھوٹنے دیتا ہے۔ وہ ایک ایسا تذبذب اور شک پیچھے چھوڑ دیتا ہے کہ یقین اور بے یقینی ایک دوسرے سے یوں گلے ملتے ہیں کہ وہ حقیقت بھی بن جاتے ہیں بل کہ حقیقت سے زیادہ ایک بڑی حقیقت۔ بڑے کینوس کی حقیقت۔ یہ کام صرف بورخیس جیسا جینیئس ہی کر پاتا ہے ورنہ مٹی کا ڈھیر تو مٹی کا ڈھیر ہی ہوتا ہے۔

'' کچھ لوگ ہیں کہانی کو مختلف انداز سے بیان کرتے ہیں۔ دنیا میں کوئی بھی دو چیزیں ایک جیسی نہیں ہو سکتیں۔ ان کا کہنا ہے کہ شاعر کو تو محض ایک نظم پڑھنی تھی جب کہ عمل اس کے آخری الفاظ کی ادائی کے ساتھ ہی منظر سے مٹ گیا، غائب ہو گیا اور ختم ہو گیا۔ یقین مانیے، ایسے اسطورہ ادبی تخیلات سے زیادہ کچھ نہیں ہوتے۔ شاعر شہنشاہ کا غلام تھا اور وہ اسی غلامی میں مر گیا۔ اس کی نظم اس کے لیے بھلا دی گئی کیوں کہ وہ فراموش کر دیے جانے کے ہی قابل تھی اور اُس کی نسل کے لوگ ابھی تک متلاشی ہیں لیکن وہ اس کائنات سے متعلق لفظ ڈھونڈ نہیں پائیں گے''۔ (کہانی "Pavelile of the Palace")

''میں نہیں جانتا کہ ہم دونوں میں سے یہ صفحہ کون لکھ رہا ہے'' (کہانی "Borges and I")

زندگی جیسے زگ زیگ چلتی ہے وہ بھی ایسے ہی چلتا ہے۔ وہ سیدھا نہیں ہے اور سیدھا نہیں چلتا نہ ہمیں سیدھے سیدھے چلنے کی تلقین کرتا ہے کہ وہ تلقین شاہ بالکل نہیں ہے۔ وہ تو 'جو ہے' اس کو 'جو نہیں ہے' سے ایسے ملاتا ہے، آپس میں مدغم کرتا ہے کہ حقیقت حقیقت نہ رہتے ہوئے بس ایک اور طرح کی اصلی اور صحیح حقیقت بن جاتی ہے۔ وہ جھوٹ لکھتا ہے اور سچ کہتا ہے۔ وہ کہانیاں خود گھڑتا ہے، بناتا ہے جو کہ ایک فکشن نگار کا اصل وصف ہونا چاہیے۔ بہ شرط کہ اُس کی دنیا کوئی ماورائی دنیا نہ ہو کہ اسی دنیا سے ایک آرٹسٹ نئی دنیا میں تخلیق کر سکتا ہے۔

اگر ایک آرٹسٹ بے چین ہے، مضطرب ہے تو وہ یقیناً سچا بھی ہے۔ وہ اریٹیٹڈ ہے اسی لیے تو وہ ہمیں بھی اریٹیٹ کر سکتا ہے، خود متحیر ہو سکتا ہے اور دوسروں کو بھی اسی تجربے میں شامل کر سکتا ہے کہ وہ حیرت میں مبتلا ہو کر بھی حیرتی نہیں رہتے بل کہ ایک اور نئی دنیا کا در اُن کے سامنے وا ہو جاتا ہے۔ ایک ایسی دنیا جس کی سرحدیں پھر اُنھی کی دنیا سے آ ملتی ہیں اور آشنائی اور نا آشنائی کا یہ ایک مسلسل عمل ہمیں بے عملی اور دو غلے پن کا شکار نہیں ہونے دیتا۔ ہم بے چہرہ ہوتے ہوئے بھی اپنا چہرہ کھو نہیں پاتے بل کہ چہروں پر سجے مکھوٹے اترتے چلے جاتے ہیں۔ لباس تک ہمارے بدنوں سے یوں اترتے ہیں کہ اب عریانی ہی ہمارا لباس ٹھہرتی ہے۔ یہ وہ ملبوس ہے جو مستقل ہے پائے دار ہے کیوں کہ اصل اصل ہے اور نقل نقل۔

بورخیس ایک ٹیڑھا لکھاری ہے اور متنازع بھی اور یہی چیز اُسے دوسروں سے ممتاز کر جاتی ہے۔ وہ "گول گپتا" ہر گز نہیں۔ وہ ہمیں وہ کچھ بتاتا ہے، جس کے بتانے کی واقعی ضرورت رہتی ہے۔ وہ کچھ چھپا بھی لیتا ہے تو واقعی اُس کے چھپانے کی ضرورت ہوتی ہے۔ اُس چھپنے اور سامنے آنے کے بیچ میں سے وہ اپنا آپ ہم پر ظاہر کر جاتا ہے۔ بعض اوقات تو ہماری انگلیوں کی پوریں تک شل ہونے لگتی ہیں۔ اپنی لکھتوں کا ایک انتخاب جو اس نے خود کیا اور اس کا نام ہی اُس نے "ذاتی انتخاب" رکھا ہے کے مطابق اسے اپنی کہانیاں "The Golem" "The Circular Ruins"، یا "Chess" پسند ہیں اور ساتھ ہی وہ حوالہ دیتا ہے۔

"Cove hold that art is expression; to this exigency, or to a deformation of this exigency, we owe the worst literature of our time".

اور اُس کے اپنے الفاظ ہیں:

"I know that my gods grant me no move than allusion or mention". August 16, 1961 (J.L.B)

تو جناب یہ ہے ہمارا بورخیس۔ یہاں اُس سے متعلق صرف چند ایک پہلو ہی سامنے آئے ہیں اور یہاں ضرورت بھی شاید اتنی ہی تھی کہ مکمل بورخیس کے لیے تو یقیناً ایک علاحدہ سے کتاب مرتب کرنی پڑے گی۔ اس نابغہ، اس یگانہ شرفیت کے اتنے رنگ ہیں، اتنے پہلو ہیں کہ ہم اُس کی اپنی تخلیق کردہ دنیا کی "بھول بھلیوں" میں گم ہوتے نظر آتے ہیں۔ تاریخ ہر آدمی، زمین اور موت کے ساتھ "بھول بھلیاں" بھی اُس کا ایک پیشن ہے۔ وہ تاریخ میں رہتے ہوئے ماورائے تاریخ بھی تو ہے۔

سہ چشمی کہانیاں

تخلیق: بورخیس　　　　ترجمہ: محمود احمد قاضی

ہر کوئی مگر کوئی نہیں

اُس کے بغیر میں کوئی نہیں تھا (حتیٰ کہ اس عہد کی تصاویر بھی اسے کسی دوسرے سے مختلف پیش کرتی تھیں) اور اُس کے الفاظ کے پیچھے (جو کہ نمائشی، اشتعال دلانے والے اور مبالغہ آمیز تھے) کچھ نہیں تھا سوائے ایک جزوی طور پر ٹھنڈے خواب کے، جس کو کسی نے نہیں دیکھا تھا۔ پہلے پہل اُس نے سوچا کہ ہر کوئی اُس جیسا ہی تھا۔ لیکن ایک کامریڈ نے جسے اُس نے اپنے خالی پن کا حوالہ دیا تھا اُس سے مایوس ہوتے ہوئے اُس پر اُس کی غلطی ظاہر کی تھی اور اُسے احساس دلایا تھا کہ کسی بھی فرد کو اپنی نوع سے مختلف نہیں ہونا چاہیے۔ ایک موقعے پر اُس پر کھلا کہ اُسے اپنی مشکل کا حل کتابوں میں ڈھونڈنا چاہیے اور اس طرح اُس نے تھوڑی سی لاطینی سیکھی اور یونانی میں بھی کچھ سدھ بدھ حاصل کی جس کا مشورہ اُسے ایک ہم عصر نے دیا تھا۔ بعد میں اُس نے سوچا کہ اسے وہ کچھ ڈھونڈنا چاہیے جو اُس نے انسانیت کے اساسی رسم و رواج کی تکمیل میں پایا تھا۔ اس طرح اس نے جون کے ایک لمبی سہ پہر میں قیلولے کے اوقات میں Anne Hathaway سے آغاز کیا۔ وہ اپنی عمر کے بیسویں سال کے آس پاس لندن آ گیا۔ جبلی طور پر، اُس نے پہلے ہی اپنے آپ کو "کوئی" سمجھنے کی عادت کی تربیت دے ڈالی تھی۔ اس لیے یہ دریافت نہیں کرنا چاہیے کہ وہ "کوئی" نہیں تھا۔ لندن میں اُس نے پہلے سے تعین شدہ پیشے کو چنا یعنی ایک ایکٹر کا پیشہ جو کہ سٹیج پر لوگوں کے ہجوم کے سامنے 'کسی اور' کے ہونے کا رول ادا کرتا ہے اور لوگ بھی اُسے 'کوئی اور' ہی سمجھنے لگتے ہیں۔ اُس کے فن اداکاری نے اُسے ایک اطمینان بخشا تھا اور یہ اب تک پہلا اطمینان تھا جو اُسے حاصل ہوا تھا۔ اور پھر ایک بار جب نظم کی آخری لائن کو بہت سراہا گیا اور آخری مردہ شخص کو بھی سٹیج سے ہٹا لیا گیا تو اس نے مصنوعی پن کے نفرت انگیز ذائقے کو بھی چکھ لیا۔ وہ فیریکس یا ٹیمبر لین کی صورت میں سٹیج چھوڑتا اور دوبارہ 'کوئی نہیں' بن جاتا۔ پس اُس نے مغلوب ہوتے ہوئے دوسری المیہ کہانیوں اور دوسرے سورماؤں کو تصور میں لانا شروع کر دیا۔ اور اس طرح جب کہ اس کا جسم لندن کے مے کدوں اور قحبہ خانوں میں اپنے

جسمانی مقدر کے تابع تھا وہ روحانی سطح پر کاہن کی پیشن گوئی کو خاطر میں نہ لانے والا سیزر تھا۔ دل لگی کے کھیل سے شدید نفرت کرنے والی جولیٹ اور جادوگرنیوں سے جو تباہی و بربادی (Fates) بھی تھیں خلنج زار پر اُن سے گفت گو کرنے والا میک بتھ بھی تھا۔ کوئی اور شخص اس کی طرح کبھی اتنے زیادہ آدمیوں جیسا نہیں ہوا تھا۔ مصری دیوتا (Proteus) پروٹیس کی طرح جو ہر کسی کے روپ میں اپنے آپ کو ظاہر کر سکتا تھا۔ وقتاً فوقتاً وہ اپنی اداکاری کے کسی مبہم سرے پر ایک اعتراف کرتا جس کے متعلق اسے یقین تھا کہ اس کی کبھی رمز کشائی نہیں ہو سکتی تھی۔ رچرڈ کہتا ہے کہ وہ اپنی ذات میں بہت سے کردار ادا کرتا ہے اور آئی آ گو "I ago" متجسس انداز میں کہتا ہے ''میں جو ہوں وہ نہیں ہوں''۔ ہونے کے بنیادی واحد پن، خواب دیکھنے کے عمل اور اداکاری نے اس کی ذات کو کئی مشہور جملوں کے حوالے سے متحرک کیا۔

وہ بیس سال تک اس طے شدہ فریب نظر پر عمل پیرا رہا۔ لیکن ایک صبح وہ معدے کی گرانی، اور اُن بادشاہوں کی طرح جو بالآخر تلوار سے مر جاتے ہیں اور اُن بدقسمت عاشقوں کی طرح جو مائل اور منحرف ہوتے ہوئے ترنم ریز ہو کر مر جاتے ہیں، کے خوف میں مبتلا ہوا۔ عین اُسی دن اُس نے اپنا تھیٹر بیچ دیا۔ ایک ہفتہ بھی نہیں گزرا تھا کہ وہ اپنے آبائی گاؤں میں واپس چلا آیا جہاں اُس نے اپنے لڑکپن کے درختوں اور دریاؤں کو بازیاب کیا۔ اُس نے ان درختوں اور دریاؤں کا تعلق اُس بلند مرتبہ اساطیری سراب اور لاطینی کہاوت سے نہ جوڑا جسے فن کی دیوی Muse نے جشن کے طور پر منایا تھا۔ اسے 'کوئی' تو ہونا تھا پس وہ ایک ریٹائرڈ ناظمِ تفریحات بن گیا جس نے اپنی قسمت آزمائی: اور جسے قرض دینے، قانونی مقدمات دائر کرنے اور معمولی سودخوری میں دل چسپی تھی۔ یہ کردار میں ہی تھا یعنی اس کردار میں کہ اُس نے آخری بے روح وصیت لکھوائی او روصیت نامہ جیسے کہ ہم جانتے ہیں اُس نے جان بوجھ کر اس میں سے رقت انگیز یادداشت اور ادبی تاثر کو شامل نہیں کیا تھا۔ اس کی پس پائی کے بعد لندن کے دوست اُس سے ملنے آیا کرتے تھے اور وہ ان کے لیے ایک بار پھر شاعر کا کردار ادا کیا کرتا تھا۔

تاریخی طور پر ہمیں مزید پتا چلتا ہے کہ اُس نے اپنی موت سے پہلے یا بعد میں اپنے آپ کو خدا کے حضور میں پایا اور کہا: ''میں، جو کہ بہت سارے آدمیوں کی صورت میں رہنے میں ناکام رہا ہوں، صرف ایک آدمی بن کر رہنا چاہتا ہوں یعنی صرف خود۔'' ایک بگولے میں سے خدا کی آواز گونجی: ''میں 'کوئی اور' نہیں ہوں۔ میں نے اسی طرح دنیا کا خواب دیکھا تھا جیسے کہ اے میرے شیکسپیئر! تم نے، اپنی اداکاری کا خواب دیکھا تھا۔ میرے خواب کی ہیئتوں میں سے ایک تمھاری تھی جو میری طرح بہت سی ہیں اور ''کوئی'' بھی نہیں۔

خاتمہ

نیچے کی طرف ڈھلوان لیٹے ہوئے ریکا بیرن نے ادھ کھلی آنکھوں سے رتن کھجور بیل سے بنی ترچھی چھت کو دیکھا۔ دوسرے کمرے سے، بڑے بے ڈھنگے انداز میں، گٹار بجانے کی آواز آ رہی تھی۔ نظر نہ آنے والا یہ آلۂ موسیقی، ختم ہوتے لیکن پھر سے بجتے، لامحدود پیچ وخم پر مبنی چھوٹی سی بھول بھلیاں جیسا تھا۔

بہ تدریج وہ حقیقت کی جانب پلٹا۔ روزمرہ کی ان تفصیلات کی طرف، جو اَب تبدیل نہیں ہو سکیں گی۔ اُس نے ٹانگوں کو ڈھانپتے ہوئے کھردرے اُون سے بنے پانچو Poncho (ایک اصلاً جنوبی امریکی لباس) میں لپٹے اپنے خاصے بڑے بے کار وجود کی طرف غم گیں ہوئے بغیر دیکھا۔ باہر کھلی ہوئی کھڑکیوں کے پار میدان تھا اور سہ پہر پھیلی ہوئی تھی۔ وہ سویا رہا تھا لیکن آسمان ابھی تک روشنی سے بھرا ہوا تھا۔ بائیں ہاتھ سے ٹٹولتے ہوئے آخر کار اُس نے چارپائی سے لٹکتی ہوئی '' تانبے کی گھنٹی کو چھولیا۔ اُس نے گھنٹی کو دو تین بار بجایا۔ دروازے کی دوسری طرف سے تاروں کے آپس میں ٹکرانے کی مدھم آواز اس تک مسلسل پہنچتی رہی۔ گٹار بجانے والا ایک نیگرو تھا جس نے ایک رات اپنی گائیکی کے فن کا مظاہرہ کیا تھا۔ اُس نے کچھ اور گٹار بجانے والوں کی سنگت میں ایک اجنبی کو گائیکی کے مقابلے کی دعوت دی تھی۔ اپنی بہترین صلاحیتوں کو بروئے کار لانے کے باوجود وہ جنرل سٹور میں منڈلاتا رہا جیسے وہ کسی کا منتظر ہو۔ اُس نے بہت سا وقت گٹار بجاتے ہوئے صرف کیا لیکن دوبارہ اُس نے گانے کی ہمت نہیں کی۔ شاید اس کی شکست نے اُسے تلخ بنا دیا تھا۔ دوسرے گاہک اُس کے اس بے ضرر ساز کے عادی ہو گئے تھے۔ ریکا بیرن یعنی دکان کا مالک گٹار مقابلے کی اس گائیکی کو کبھی بھلا نہیں پائے گا کیوں کہ اس سے اگلے دن ہی جب وہ خچر کی کمر پر لدے بوجھ کو درست کر رہا تھا تو اس کے جسم کا دایاں حصہ اچانک مردہ ہو گیا اور اُس کی زبان بند ہو گئی۔ ناولوں کے ہیروؤں کی بدنصیبی پر تھوڑا سا ترس کھاتے ہوئے ہم اپنی بدنصیبیوں پر بہت زیادہ ترس کھانے لگتے ہیں۔ ریکا بیرن بھی ایسی استقامت کا حامل نہیں تھا جس نے اپنے فالج کو اس طرح قبول کر لیا تھا جس طرح اس سے پہلے اُس نے امریکا کی غیر مہذب تنہائی کو کیا تھا۔ جانوروں کی طرح اپنے حالات کا عادی ہوتے ہوئے اس نے اس وقت آسمان کی طرف دیکھا اور چاند کے گرد موجود ارغوانی ہالے کو بارش کی پیشین گوئی سمجھا۔

ہندوستانی خدوخال والے ایک لڑکے (غالباً اس کے بیٹوں میں سے ایک تھا) نے دروازے کو

آدھا کھولا۔ ریکا بیرن نے آنکھوں ہی آنکھوں میں اس سے پوچھا کہ کیا دکان میں کوئی شخص موجود تھا۔ خاموش طبع لڑکے نے نپے تلے اشاروں میں بتایا کہ وہاں کوئی بھی موجود نہیں تھا۔ (نیگرو بہ ہر حال اس شمار میں نہیں آتا تھا) لاچار آدمی اکیلا رہ گیا۔ اُس نے ایک ہاتھ سے مختصر دورانیے کے لیے گھنٹی بجائی جیسے اُس کے پاس حکم چلانے کی کوئی طاقت ہو۔

اس دن کے ڈوبتے سورج کے نیچے میدان تقریباً ایک خیالی چیز لگ رہا تھا جیسے کہ خواب میں دکھائی دیتا ہے۔ افق پر نقطے کی طرح کچھ جھلملانے لگا پھر یہ اتنا بڑا ہو گیا کہ وہ ایک گھڑ سوار میں تبدیل ہو گیا۔ وہ آیا اور پھر بلڈنگ کی طرف آتا ہوا محسوس ہوا۔ ریکا بیرن نے چوڑے کنارے والا ہیٹ، لمبا سیاہ پانچو اور چتکبرا گھوڑا دیکھا لیکن اُسے اُس آدمی کا چہرہ نظر نہیں آیا۔ آخر کار گھڑ سوار نے سرپٹ دوڑتے ہوئے گھوڑے کی باگیں کھینچیں اور وہ دلکی چال چلنے لگا۔ کوئی دو سو گز دوری پر وہ تیزی سے مڑ گیا۔ ریکا بیرن اب اسے دیکھ تو نہیں سکتا تھا لیکن اُس نے اُسے بولتے ہوئے سُنا۔ اُس نے اُسے نیچے اترتے ہوئے گھوڑے کو جنگلے کے ساتھ باندھتے اور مضبوط قدموں کے ساتھ دکان میں داخل ہوتے ہوئے محسوس کیا۔

نیگرو نے اپنی آنکھیں گٹار پر سے نہ ہٹاتے ہوئے جیسے کہ وہ وہاں کچھ تلاش کر رہا ہو ملائمت سے کہا۔

"مجھے یقین تھا سینیور۔ میں آپ پر بھروسا کر سکتا تھا"

دوسرے آدمی نے کھردری آواز میں جواب دیا۔

"اور میں تم پر کر سکتا ہوں۔ کالے آدمی"۔ میں نے تمھیں بہت دنوں تک انتظار میں رکھا لیکن اب میں یہاں موجود ہوں۔ کچھ دیر خاموشی چھائی رہی پھر نیگرو نے جواب دیا۔

"مجھے انتظار کرنے کی عادت ہو گئی ہے۔ میں نے سات سال تک انتظار کیا ہے"

کسی جلدی کے بغیر دوسرے نے وضاحت کی۔

میں سات سال سے زیادہ عرصے تک اپنے بچوں سے ملے بغیر رہا۔ میں نے اُس دن ہی انھیں دیکھا تھا لیکن میں ہر وقت لڑنے والا شخص نظر نہیں آنا چاہتا۔

"میں محسوس کر سکتا ہوں، میں سمجھتا ہوں جو کچھ آپ کہہ رہے ہیں"۔ نیگرو نے کہا "مجھے آپ پر یقین ہے کہ آپ نے انھیں اچھی حالت میں چھوڑا تھا"۔

اجنبی جس نے بار میں ایک نشست سنبھال لی تھی ایک گہری ہنسی ہنسا۔ اُس نے رم کا آرڈر دیا۔ اُس نے گہری رغبت سے اسے نوش کیا لیکن اسے بالکل ختم نہ کیا۔

''میں نے انھیں کچھ ایسا مشورہ دیا ہے'' اُس نے برملا کہا۔ ''یہ بے موقع ہرگز نہیں اور پھر اس پر کچھ خرچ بھی نہیں ہوتا۔ میں نے اور چیزوں کے ساتھ انھیں یہ بھی بتا دیا ہے کہ ایک شخص کو دوسرے کا خون نہیں بہانا چاہیے''۔

ایک سُست سُر نیگرو کے جواب سے سبقت لے گیا۔

''آپ نے بہت اچھا کیا۔ اس طرح وہ ہم جیسے نہیں ہوں گے''

''کم از کم وہ میری طرح تو نہیں ہوں گے'' اجنبی نے کہا اور پھر اُس نے مزید اضافہ کیا جیسے وہ اونچی آواز کے ساتھ کچھ چبا رہا ہو۔

''تقدیر نے مجھے مارنے پر مجبور کر دیا اور اب ایک بار پھر اس نے میرے ہاتھ میں چاقو دے دیا ہے''۔

نیگرو نے، جیسے کہ اُس نے کچھ سنا ہی نہ ہو، ایک صاحب نظر کی طرح کہا۔

''خزاں دنوں کی بڑھوتری کو مختصر کر دیتی ہے''

''جتنی روشنی رہ گئی ہے وہ میرے لیے کافی ہے'' اجنبی نے اپنے پاؤں پر کھڑے ہوتے ہوئے جواب دیا۔

اس نے نیگرو کے بالمقابل کھڑے ہوتے ہوئے اکتاہٹ کے ساتھ کہا۔

''اس گٹار کو چھوڑو۔ آج ایک اور طرح کا راگ تمھارا منتظر ہے''۔

دونوں آدمی دروازے کی طرف بڑھے۔ باہر نکلتے ہوئے نیگرو منمنایا۔

''شاید آج یہ سب کچھ مجھ پر اتنا ہی بھاری ہوگا جیسا کہ یہ پہلی بار ہوا تھا''

دوسرے نے سنجیدگی سے جواب دیا

''پہلی بار اس کا تم پر کوئی بوجھ نہیں تھا۔ اصل بات یہ تھی کہ تم دوسری بار کے لیے منتظر تھے''

وہ اکٹھے چلتے ہوئے مکانوں سے کچھ دور چلے گئے۔ میدان میں ایک مقام اتنا ہی اچھا تھا جتنا کہ کوئی دوسرا اور چاند چمک رہا تھا۔ اچانک انھوں نے ایک دوسرے کی طرف دیکھا۔ وہ رک گئے اور اجنبی نے مہمیز کو علاحدہ کرنا شروع کر دیا۔ انھوں نے پہلے ہی اپنے پانچوؤں کو اپنی کلائیوں کے گرد باندھنا شروع کر دیا تھا۔ تب ہی نیگرو نے کہا۔

''اس سے پہلے کہ ہم الجھ جائیں میں آپ سے ایک عنایت کا خواست گوار ہوں۔ میں چاہتا ہوں کہ اس مڈبھیڑ میں آپ اپنی بھرپور صلاحیتوں کا اظہار کریں جیسے کہ آج سے سات سال پہلے آپ نے میرے بھائی کو مارتے وقت کیا تھا''

مارٹن فیرو نے شاید پہلی بار اس گفت گو کے دوران نفرت کی آمیزش کو محسوس کیا تھا۔ اُس نے اپنے لہو میں ایک مہمیز سی محسوس کی۔ وہ بھڑ گئے اور تیز دھار لوہے نے نیگرو کے چہرے کو نشانہ بنایا۔

سہ پہر کا ابھی ایک گھنٹا ہی گزرا تھا کہ لگا میدان کچھ کہنے کو تھا۔ یہ کبھی کچھ نہیں کہتا یا شاید یہ بے حد و حساب کہتا ہے یا شاید ہم ہی سمجھ نہیں پاتے یا ہم سمجھ تو لیتے ہیں لیکن یہ موسیقی کی طرح قابلِ تشریح نہیں ہوتا۔

اپنی کھاٹ پر بیٹھے ہوئے ریکابیرن نے اس خاتمے کو دیکھا۔ ایک حملہ ہوا اور نیگرو پیچھے کی طرف گرا اُس کے پاؤں لڑکھڑا گئے۔ دھوکا دینے کے انداز میں وہ اپنے مخالف کے چہرے پر حملہ آور ہوا اور ایک بڑا وار کرتے ہوئے اُس نے اجنبی کی چھاتی کو چیر دیا۔ پھر ایک اور زخم لگا یا جو کہ دکان کا مالک واضح طور پر نہ دیکھ سکا اور فیرو اپنے پاؤں پر کھڑا نہ ہو سکا۔ نیگرو ساکت کھڑا اپنے دشمن کو موت کی تکلیف کو سہتے ہوئے دیکھنے لگا۔ اُس نے اپنے خون آلود چاقو کو گھاس پر صاف کیا اور پیچھے مڑ کر دیکھے بغیر وہ مکانوں کے ابھار کی طرف آہستہ سے چل دیا۔ اُس نے اپنا جائز مشن مکمل کر لیا تھا وہ کوئی نہیں تھا۔ زیادہ مناسب انداز میں کہا جائے تو یہ کہ وہ ایک اجنبی بن گیا تھا۔ اس زمین پر اس کا کوئی اور مشن نہیں تھا مگر اس نے ایک شخص کو مار دیا تھا۔

محل کی حکایت

اُس دن پہلے شہنشاہ نے اپنے محل میں سے شاعر کی نمائش کا اہتمام کیا۔ جب وہ باغ کی ڈھلان سے چمک دار آئینوں اور گنجلک جونیپر[1] کی باڑ جس کی مشابہت بھول بھلیوں جیسی تھی کی طرف چل رہے تھے۔ وہ اپنے پیچھے ایک ایک کر کے مغربی طرز کی ایسی مہتابیاں[2] چھوڑے جا رہے تھے جو تقریباً لاانتہا ایمفی تھیٹر کی گریڈائن[3] کی طرح تھیں۔ پہلے تو ایسے لگا جیسے وہ باہمی رضامندی سے کوئی کھیل کھیل رہے ہوں۔ لیکن بعد میں وہ کسی بدگمانی یا اندیشے کے بغیر نیچے کی طرف جانے والے اُن سیدھے راستوں کے مسلسل نازک موڑوں اور چھپی ہوئی گولائیوں میں گم ہو گئے۔ آدھی رات کو سیاروں کے مشاہدے اور ایک بروقت اور موزوں کچھوے کی قربانی دینے کی وجہ سے ان کی اس بہ ظاہر طلسمی اقلیم سے گلو خلاصی ہوئی لیکن وہ آخر تک اپنے آپ کو گم ہو جانے کے احساس سے نہ چھڑا سکے۔ بعد میں وہ خواب گاہوں، انگنائیوں، لائبریریوں اور آبی گھڑی سے مزین ڈرائنگ روموں میں سے گزرے اور ایک صبح انھوں نے ایک بُرج سے ایک پتھر کا آدمی تخلیق کیا جو اُن سے ہمیشہ کے لیے کھو گیا۔ چندن کی لکڑی سے بنے ڈونگے

میں انھوں نے سب سے درخشاں دریاؤں کو یا صرف ایک ہی دریا کو کئی بار پار کیا۔ شاہی جلوس گزرتا تو لوگ زمین بوسی کرتے لیکن ایک دن وہ ایک ایسے جزیرے پر پہنچے جہاں ایک شخص نے ایسا نہ کیا کیوں کہ اُس نے کبھی "آسمانی بیٹے" کو نہیں دیکھا تھا اور جلاد کو اس کا سر قلم کرنا پڑا۔ ان کی آنکھوں نے کالے بالوں والے سروں، کالے رقصوں اور سونے کے پیچیدہ نقابوں کو لاتعلقی سے دیکھا جو حقیقی تھا، خود کو اُس سے جو خواب میں دیکھا گیا تھا، گڈمڈ کرتا تھا بل کہ اس سے بھی زیادہ جو خواب کی ہیئتوں میں سے ایک تھا وہی حقیقی تھا۔ یہ ناممکن معلوم ہوتا تھا کہ زمین باغوں، آبی گزرگاہوں، فنِ عمارت گری اور شان وشوکت کی دوسری ہیئتوں کے علاوہ کوئی چیز ہو۔ ہر سو قدم پر ایک بُرج ہوا کو کاٹتا تھا۔ آنکھوں کو اُن کا رنگ ایک جیسا لگتا تھا حالاں کہ پہلا پیلا اور آخری قرمزی تھا۔ اُن کی درجہ بندی بہت نازک اور سیریز بہت لمبی تھی۔

آخری برج کی بنیاد کے قریب اُس شاعر نے (جو اُن تمام عجائبات سے جو سب کے لیے ایک عجوبہ تھے بے تعلق سا لگتا تھا) ایک مختصر نظم پڑھی جسے آج ہم ایک زندہ رہنے والی نظم کے طور پر یاد کرتے ہیں اور جیسا کہ خوش اسلوب مورخین اکثر کہتے ہیں کہ شاعر نے اس نظم کو موت اور ابدیت کے طور پر پیش کیا ہے۔ اس کا متن گم ہو چکا ہے۔ کچھ کے نزدیک یہ نظم صرف ایک سطر پر مشتمل تھی جب کہ دوسرے کہتے ہیں کہ یہ صرف ایک لفظ پر مبنی تھی۔ حتمی اور ناقابلِ یقین بات یہ ہے کہ یہ بے حد وسیع محل اس نظم میں اپنی باریک ترین جزئیات کے ساتھ موجود تھا۔ شان دار ظروف چینی اور اُن کے ڈیزائن۔ صبح صادق کی روشنی اور شام کے دھندلکے، اژدہوں، دیوتاؤں اور فانیوں کے اس شان دار سلسلۂ شاہی کا یہ خوش باش یا بدقسمت باشندہ جو کہ اس کے ناقابلِ پیائش ماضی میں آباد رہا تھا... ہر کوئی خاموش تھا لیکن شہنشاہ بے ساختہ بول اٹھا "تم نے مجھے میرے محل سے محروم کر دیا ہے" اور جلاد کی تلوار نے شاعر کی گردن اڑا دی۔

کچھ لوگ اس کہانی کو مختلف انداز سے بیان کرتے ہیں۔ دنیا میں کوئی بھی دو چیزیں ایک جیسی نہیں ہوسکتیں۔ ان کا کہنا ہے کہ شاعر کو تو محض ایک نظم پڑھنا تھی جب کہ محل اس کے آخری الفاظ کی ادائی کے ساتھ ہی منظر سے مٹ گیا، غائب ہو گیا اور ختم ہو گیا۔ یقین مانیے ایسے اسطورہ ادبی تخیلات سے زیادہ کچھ حیثیت نہیں رکھتے۔

شاعر شہنشاہ کا غلام تھا اور وہ اسی غلامی میں مر گیا۔ اُس کی نظم اس لیے بھلا دی گئی کیوں کہ وہ فراموش کر دیے جانے کے ہی قابل تھی۔

اس کی نسل کے لوگ ابھی تک متلاشی ہیں لیکن وہ اس کائنات سے متعلق لفظ ڈھونڈ نہیں پائیں گے۔

(۱) ایک قسم کی صنوبری، سدا ابہار جھاڑی
(۲) بالکنیاں
(۳) سیڑھیوں یا نشستوں کی قطار در قطار کا ایک سلسلہ

گیارہ بھول بھلیاں

تخلیق: بورخیس　　　　ترجمہ: محمد عاصم بٹ

آئینہ اور نقاب

کلانٹرف کی جنگ تمام ہوئی اور ناروے کی فوجوں کو شکست فاش ہوئی تو آئر لینڈ کے بادشاہ نے اپنے درباری شاعر سے کہا، ''عظیم کارہائے نمایاں کو اگر لفظوں کے سکوں میں نہ ڈھالا جائے تو وہ اپنی تابانی کھو دیتے ہیں۔'' کچھ توقف کے بعد وہ پھر سے گویا ہوا، ''میں چاہتا ہوں تم میری فتح اور عظمت کے گیت گاؤ۔ میں اینیس ہو جاؤں اور تم میرے ورجل بنو۔ کیا تم خود کو اس منصب کے اہل سمجھتے ہو۔ جو ہم دونوں کو جاوداں بنا دے گا۔''

''ہاں میرے آقا'' شاعر نے کہا، ''میں اولان ہوں۔ میں نے بارہ موسم سرما عروض کا علم سیکھنے میں صرف کیے۔ مجھے تین سو ساٹھ دیو مالائی قصے زبانی یاد ہیں جو سچی شاعری کی بنیاد ہیں۔ السٹر اور منسٹر کی داستانیں میرے بربط کی تاروں میں قید ہیں۔ قواعد نے مجھے استناد بخشا ہے۔ میں اپنی زبان کے قدیم ترین الفاظ اور انتہائی پیچیدہ استعارے بے تکلف استعمال کرنے پر قادر ہوں۔ میں نے لکھنے کے راز کو پایا ہے جو ہمارے فن کو عوام الناس کی ناقدر شناس نظروں سے محفوظ رکھتا ہے۔

میں محبتوں، مویشی چوری کرنے والوں کی کارستانیوں، سیاحتوں اور جنگوں کو نظم کر سکتا ہوں۔ میں آئر لینڈ کے تمام شاہی گھرانوں کے مابعد الطبیعیاتی حسب نسب سے بھی آگاہ ہوں۔ مجھے شاہی جوتش، ریاضیات، مذہب اور نباتات کا علم حاصل ہے۔ میں نے عوامی مقابلوں میں اپنے حریفوں کو مات دی

ہے۔ میں نے نجو پر عبور حاصل کیا جو جلدی امراض کا باعث بنتا ہے اور ان امراض میں جذام بھی شامل ہے۔ مجھے تلوار پر گرفت رکھنا آتا ہے جیسا میں نے آپ کی جنگ میں ثابت کیا ہے۔ بس ایک ہی بات ایسی ہے جو مجھ سے نہیں ہوسکتی کہ آپ کی عنایات کا شکریہ کیسے ادا کروں۔"

بادشاہ نے' جو طویل خطبات' اور خاص طور پر دوسروں کے خطبات سے جلد بے زار ہو جاتا تھا' بڑے سکون سے کہا" مجھے ان سب باتوں کا اچھی طرح علم ہے۔ مجھے اطلاع ملی ہے کہ کچھ ہی روز پہلے انگلستان میں بلبل اپنی جنوبی سرزمینوں سے لوٹ آئے ہیں۔تم اپنا قصیدہ دربار اور شعرا کی مجلس میں پڑھنا۔ میں تمھیں ایک سال کی مہلت دیتا ہوں۔تم ہر حرف اور ہر لفظ کو سنوارنا۔ جیسا کہ تم جانتے ہو اس کا انعام میرے شاہی دستور کے مطابق تمھاری تفکر سے بھری بے نیند راتوں سے کم نہیں ہوگا۔"

"بادشاہ سلامت آپ کے چہرۂ پُر نور کے دیدار سے بڑھ کر بھلا کیا اجر ہوسکتا ہے۔" شاعر نے کہا جو ایک درباری بھی تھا۔ پھر جھک کر کورنش بجالایا اور رخصت ہوا۔ چند ایک اشعار اس کے ذہن میں ابھی سے گردش کرنے لگے تھے۔

سال گزر گیا۔ یہ وباؤں اور بغاوتوں کا دور تھا۔ شاعر نے قصیدہ پیش کیا۔ اس نے اسے آہستہ روی اور اعتماد کے ساتھ مسودے پر نگاہ ڈالے بغیر پڑھا۔ سر کے اشارے سے بادشاہ نے اپنی خوش نودی کا اظہار کیا۔ ہر کسی نے اس اشارے کی پیروی کی۔حتیٰ کہ ان لوگوں نے بھی جو باہر دروازوں میں ہجوم کیے کھڑے تھے اور کوئی ایک لفظ بھی ادا کرنے سے قاصر تھے۔ آخر میں بادشاہ نے خطاب کیا۔

"مجھے تمھاری محنتوں کا اعتراف ہے۔ یہ دوسری فتح ہے۔تم نے ہر لفظ کو اس کے حقیقی معنی اور ہر اسم ذات کو وہی وصف دیا ہے جو قدیم زمانوں کے شعرا نے اس سے منسوب کیا۔تمھارے قصیدے میں ایک خیال بھی ایسا نہیں جو ادبیات عالیہ کے لیے ناشناسا ہو۔ جنگ مردوں کا خوب صورت پارچہ ہے اور خون تلوار کا گھونٹ ہے۔تم نے بڑی فن کاری کے ساتھ قافیہ، تجنیس لفظی، ردیف، اوزان صوتی اور فاضلانہ فن خطابت کی تراکیب کو نبھایا ہے۔ اگر آئر لینڈ کا تمام ادب فنا ہو جائے جو ایک بدشگون امر ہوگا تو اسے بغیر کسی نقصان کے محض تمھاری اس عظیم نظم کی بنا پر از سر نو تخلیق کیا جاسکتا ہے۔ تیس کاتب اسے بارہ بارہ مرتبہ لکھیں گے۔"

ہر طرف سناٹا چھا گیا۔ بادشاہ پھر سے گویا ہوا" ہر چیز ٹھیک ہے لیکن اس کے باوجود کہیں کچھ نہ ہوا۔ ہماری شریانوں میں خون کی گردش تیز نہیں ہوئی۔ ہمارے ہاتھ تعظیم کے ساتھ جھکے نہیں۔ کسی کا رنگ زرد نہیں ہوا۔ کسی نے کوئی رزمیہ چیخ نہیں ماری یا کسی نے بحر شمالی کے ڈاکوؤں کے خلاف نفرت کا اظہار نہیں

کیا۔اگلا سال ختم ہونے سے پہلے اے شاعر ہم تمھاری ایک مزید نظم کی داد دینا چاہیں گے۔ ہماری خوش نودی کی نشانی کے طور پر تم یہ آئینہ رکھو جو چاندی کا بنا ہوا ہے۔"

"میں آپ کا شکریہ ادا کرتا ہوں اور ساری بات سمجھ گیا ہوں۔" شاعر نے جھک کر کہا۔

آسمان پر ستارے اپنے روشن راستوں پر محوِ گردش رہے۔ایک بار پھر بلبلوں نے سیکسن کے جنگلوں میں اپنے سُر بکھیرے۔شاعر اپنے مسودے کے ساتھ لوٹا جو پہلے سے مختصر تھا۔اس نے اسے یادداشت کے بل پر نہیں گایا بل کہ اسے پڑھا۔واضح طور پر ہچکچاتے ہوئے، خاص خاص قطعات عمداً حذف کرتے ہوئے جیسے وہ خود انھیں کلی طور پر سمجھ نہیں پایا تھا یا انھیں پڑھ کر اس کی بے حرمتی کرنا نہیں چاہتا تھا۔ یہ نظم خاصی عجیب تھی۔ یہ جنگ کی روداد نہیں تھی بل کہ خود ایک جنگ تھی۔اس کے جنگجویانہ انتشار میں ایک کشمکش تھی۔ خدا (جو بہ یک وقت تین اور ایک ہے)، آئر لینڈ کے دیوی دیوتاؤں اور ان لوگوں کے بیچ جاری ایک کشمکش جو برسوں بعد 'Elder Edda' کے آغاز پر جنگ شروع کریں گے۔نظم کی ہیئت بھی کچھ کم عجیب نہیں تھی۔ایک انوکھا اسم ایک فعل جمع پر غالب۔حرف جار ایسے جو عام طور پر مستعمل نہیں تھے۔درشتی ملائمت سے بدل جاتی تھی۔استعارے بے قاعدہ تھے یا پھر ایسے معلوم ہوتے۔

بادشاہ نے اپنے گرد کھڑے صاحب بصیرت افراد سے کچھ گفت گو کی اور پھر شاعر سے مخاطب ہوا۔

"تمھاری پہلی نظم کے بارے میں کہہ سکتا ہوں کہ وہ آئر لینڈ میں گائی گئی تمام نظموں کا موزوں خلاصہ تھی۔لیکن یہ اس پر سبقت لے گئی ہے بل کہ یہ ہر اس شاہ کار کو فنا کر دینے کے لیے کافی ہے جس سے اس کا موازنہ کیا جائے۔ یہ انسان کو ششدر اور اس کی آنکھوں کو خیرہ کرتی ہے۔کم علم لوگ ہی اس کی وقعت سے لاعلم رہیں گے۔ جب کہ فضلا جو تعداد میں مختصر ہیں اس کے محاسن سے کما حقہٗ آگاہ ہیں۔اس کی واحد جلد کے لیے بہترین جگہ ہاتھی دانت کا صندوقچہ ہوگی۔لیکن اس قلم سے جس سے ایسا ممتاز کارنامہ انجام پذیر ہوا، ہم ایک مزید عالی مرتبہ نظم کی توقع کرتے ہیں۔" بادشاہ مسکرایا اور گویا ہوا "ہم ایک حکایت کے کردار ہیں۔اور یہ یاد رکھنا چاہیے کہ حکایات میں تین کا عدد غالب اور خاص اہمیت کا حامل ہے۔"

بادشاہ نے بیان جاری رکھا "ہماری خوش نودی کی نشانی کے طور پر یہ طلائی نقاب لو۔"

"میں آپ کا شکر گزار ہوں اور ساری بات سمجھ گیا ہوں"۔شاعر نے جھک کر کہا۔

سال بعد پھر سے یہ موقع آیا۔محل کے سپاہیوں نے دیکھا کہ شاعر کے ہاتھ میں کوئی مسودہ نہیں تھا۔بادشاہ نے حیرت کے ساتھ اسے دیکھا۔شاعر ایک مختلف آدمی دکھائی دیتا تھا۔امتدادِ زمانہ کی بہ جائے کسی

دوسری قوت نے اس کے نقوش کو بدل دیا تھا۔ اس کی آنکھیں فاصلے پر کہیں ٹکی ہوئی یا بے نور معلوم ہوتی تھیں۔ شاعر نے التجا کی کہ وہ تخلیے میں بادشاہ سے کچھ بات کرنا چاہتا ہے۔ غلام حجرے سے چلے گئے۔

"کیا تم نے نظم نہیں لکھی۔" بادشاہ نے پوچھا۔

"ہاں لکھی ہے۔" شاعر نے دکھ کے ساتھ جواب دیا، "لیکن شاید ہمارے آقا عیسیٰ مسیح مجھے اس سے منع فرمائیں گے۔"

"کیا تم اسے دہرا سکتے ہو۔"

"مجھ میں اتنی جرأت نہیں ہے۔"

"میں تمھیں یہ جرأت دوں گا جو تم میں نہیں ہے۔" بادشاہ نے کہا۔

شاعر نے وہ نظم پڑھی۔ یہ صرف ایک مصرعے پر مشتمل تھی۔ اسے با آواز بلند دہرانے کی جسارت کیے بغیر شاعر اور بادشاہ نے اسے پڑھا جیسے یہ کوئی خفیہ عبادت یا کلمہ کفر تھا۔ شاعر ہی کے مانند بادشاہ بھی دہشت زدہ اور مغلوب ہو گیا۔ دونوں زرد چہروں کے ساتھ ایک دوسرے کا منھ تکنے لگے۔

"اپنی جوانی میں" بادشاہ نے کہا "میں غروب آفتاب تک کشتی چلاتا رہا۔ ایک جزیرے پر میں نے چاندی کے شکاری کتے دیکھے جنھوں نے طلائی سؤروں کو موت کے گھاٹ اتارا۔ ایک دوسرے جزیرے پر طلسمی سیبوں کی مہک نے مجھے مسحور کیا۔ تیسرے پر میں نے آگ کی دیواریں دیکھیں۔ تمام جزیروں سے دور ایک جزیرے پر ایک محرابی اور معلق دریا آسمان کو کاٹتا ہوا بہہ رہا تھا اور اس کے پانیوں میں مچھلیاں اور کشتیاں تیرتی تھیں۔ یہ تحیر خیز مناظر تھے، لیکن ان کی حیرت کا تمھاری نظم سے موازنہ نہیں کیا جا سکتا جو ایک اعتبار سے ان تمام کا احاطہ کرتی ہے۔ کس سحر کی بہ دولت تم نے اسے پایا ہے۔"

"صبح سویرے میں یہ الفاظ ادا کرتے ہوئے، جنھیں اول اول میں نہیں سمجھ سکا، بیدار ہوا،" شاعر بولا "یہ الفاظ ایک نظم تھے۔ میں نے محسوس کیا کہ مجھ سے کوئی گناہ سرزد ہوا ہے۔ ایسا گناہ جسے شاید خدائے بزرگ کبھی معاف نہیں فرمائیں گے۔"

"ایسا گناہ جس میں اب ہم دونوں ملوث ہیں" بادشاہ نے سرگوشی میں کہا۔ "حسن کو جان لینے کا گناہ۔ یہ تو ایسا راز ہے جسے انسان سے پردے میں رکھا گیا۔ اب ہم پر فرض ہے کہ کفارہ ادا کریں۔ میں نے تمھیں ایک آئینہ اور ایک طلائی نقاب دیا تھا۔ یہ میرا تیسرا تحفہ ہے جو آخری بھی ہوگا"۔ شاعر کے دائیں ہاتھ میں اس نے ایک خنجر دیا۔

شاعر کے بارے میں ہم جانتے ہیں کہ اس نے محل سے نکلتے ہی خود کو قتل کر ڈالا۔ جب کہ بادشاہ اب ایک گداگر ہے اور آئرلینڈ کے طول و عرض میں بھٹکتا پھرتا ہے جو کبھی اس کی بادشاہت تھی۔ اس کے بعد اس نے کبھی وہ نظم نہیں دہرائی۔

بابل میں قرعہ اندازی

بابل کے تمام افراد کی طرح میں بھی ایک صوبے دار رہ چکا ہوں۔ سبھی کی طرح ایک غلام بھی۔ مجھے قدرت کاملہ، رسوائی اور اسیری جیسی کیفیات کا تجربہ ہے۔ دیکھیے میرے دائیں ہاتھ کی انگشتِ شہادت غائب ہے اور میری قبا کے چاک میں سے آپ کو میرے پیٹ پر ایک سرخ ٹیٹو گودا ہوا دکھائی دے گا۔ یہ دوسری علامت 'ب' ہے۔ یہ نشان پورے چاند کی راتوں میں مجھے 'ج' نشان والوں پر غلبہ عطا کرتا ہے لیکن 'الف' نشان والوں کے زیر دست بھی کرتا ہے جو بے چاند راتوں میں 'ج' نشان کے طابع ہوتے ہیں۔

علی الصبح نیم اجالے میں، میں نے ایک تہ خانے میں ایک سیاہ پتھر کے سامنے مقدس سانڈوں کی شہ رگیں کاٹ ڈالیں۔ ایک قمری سال کے دوران مجھے غیر مرئی قرار دیا گیا۔ میں چلایا مگر انھوں نے میری ایک نہ سنی۔ میں نے روٹی چرائی لیکن انھوں نے میرا سر قلم نہیں کیا۔ میں وہ کچھ جان چکا ہوں جس سے یونانی لاعلم تھے، یعنی عدم تیقن۔ ایک کانسی کے کمرے میں گلا گھونٹنے والے کے خاموش دستی رومال کے آگے بھی امید نے مجھ سے حق وفاداری نبھایا۔ ہرقلیتس پونٹیکس حیرت کے ساتھ بتاتا ہے کہ فیثا غورث کو یاد تھا کہ وہ پہلے فائیرس رہ چکا تھا۔ اس سے بھی پہلے یوفوربس تھا اور اس سے بھی پہلے کسی دوسری فانی جون میں۔ لیکن ایسی ہی متغیر صورتوں کو یاد کرنے کے لیے مجھے موت یا حتیٰ کہ کسی فریب سے رجوع کرنے کی حاجت نہیں ہے۔

میں ایسی وحشیانہ گونا گونی کے لیے ایک ادارے کا زیر بار احسان ہوں جس سے دیگر جمہوری ریاستیں بے خبر ہیں یا جو ان میں ایک غیر پختہ اور مخفی انداز میں سرگرم ہے، یعنی قرعہ اندازی۔ میں اس کی شروعات پر بات کرنے میں وقت ضائع نہیں کروں گا۔ میں جانتا ہوں کہ اہل علم و دانش اس بارے میں متفق نہیں ہو سکتے۔ میں اس کے طاقت ور مقاصد سے بس اتنا ہی آگاہ ہوں، جتنا ایک شخص جسے علم نجوم میں مہارت نہیں ہے، چاند کے بارے میں جان سکتا ہے۔ میں ایک سرگرداں سرزمین سے آیا ہوں جہاں قرعہ اندازی حقیقت کی بنیاد سمجھی جاتی ہے۔ آج کے دن تک میں نے اس بارے میں اتنا ہی کم سوچا جتنا

میں نے لا انجیل احکام ربانی کے اطوار یا اپنے دل کے بارے میں سوچا ہوگا۔ اب بابل اور اس کے محبوب ریت رواج سے بہت دور میں خاص تعجب کے ساتھ قرعہ اندازی اور ان ملحدانہ منتروں کے بارے میں سوچتا ہوں جنھیں نقاب پوش چاندنی راتوں میں بڑبڑاتے تھے۔

میرا باپ کہا کرتا تھا کہ پہلے پہل، یہ صدیوں پہلے کی بات ہے یا شاید برسوں پہلے کی، کہ بابل میں قرعہ اندازی ایک ادنیٰ عوامی قسم کا کھیل تھا۔ اسے یاد تھا (میں نہیں جانتا، اس کی یادداشت کس حد تک درست تھی) کہ حجام تانبے کے سکوں کے عوض ہڈی یا علامتوں سے مزین چرمی کاغذ کے مستطیل ٹکڑے بیچتے۔ نصف النہار کے وقت قرعہ اندازی ہوتی تھی۔ جیتنے والوں کی خوش قسمتی کو مزید کسی آزمائش میں ڈالے بغیر انھیں چاندی کے سکے دیے جاتے۔ جیسا کہ آپ محسوس کر سکتے ہیں، یہ نظام ابتدائی درجے کا تھا۔

قدرتی طور پر یہ قرعہ اندازیاں ناکام ہوئیں۔ ان کی اخلاقی وقعت صفر تھی۔ وہ انسان کی تمام اہلیتوں سے علاقہ نہیں رکھتی تھیں۔ بل کہ محض امید پر ان کا دارومدار ہوتا۔ عوام کی عدم دل چسپی کے سبب تجار کو، جنھوں نے ان زراندوز قرعہ اندازیوں کی داغ بیل ڈالی تھی، ہاتھ سے رقم کھونا پڑی۔ کسی نے اس میں اصلاح کی کوشش کی۔ یعنی موافق اعداد کی فہرست میں چند غیر موافق اعداد کا اضافہ کیا۔ اس اصلاح کے ذریعے اعداد والے مستطیل پارچوں کے خریدار دوہرا جوکھم مول لیتے۔ رقم جیت جانے اور جرمانہ ادا کرنے کا۔ اس معمولی احتمال نے، کہ ہر تیس موافق اعداد میں ایک غیر موافق عدد بھی ہے، جیسا کہ بالکل فطری ہے، عوام کی دل چسپی کو بیدار کیا۔ اہل بابل نے خود کو اس کھیل میں جھونک دیا۔ جنھوں نے ان مواقع سے استفادہ نہیں کیا، انھیں کم ظرف اور بزدل سمجھا گیا۔ بعض اوقات یہ باجواز تنافر دوچند ہو جاتا۔ جو یہ کھیل نہیں کھیلتے تھے، وہ لائق حقارت ٹھہرتے۔ لیکن ان کی بھی استہزا سرائی ہوتی جو ہار جاتے اور جرمانہ ادا کرتے۔ کمپنی کو (جو نام تب عام ہو گیا تھا) جیتنے والوں کے معاملات کو طے کرنا پڑتا جو اپنے انعامات کی رقم وصول کرتے تھے کیوں کہ جرمانے کی رقم اکٹھی ادا نہیں کی جاتی تھی۔

یوں ہارنے والوں کے خلاف مقدمات کا آغاز ہوا۔ جج نے انھیں سزا سنائی کہ اصل جرمانے اور دیگر اخراجات کی رقم ادا کریں، بہ صورت دیگر انھیں جیل میں چند روز گزارنے ہوں گے۔ سبھی نے کمپنی سے فریب کرنے کی نیت سے جیل جانے کو ترجیح دی۔ تاہم ابتدا میں چند لوگوں کی دکھاوے کی خودسری اور دلیری کمپنی کی موجودہ قادر مطلق اور اس کی مابعد الطبیعی اور کلیسائی قوت کا منبع بنی۔

تھوڑے ہی عرصے بعد قرعہ اندازی کی فہرستوں میں سے جرمانوں کی رقمیں منہا کر دی گئیں اور یہ اسیری کی اس میعاد کے تعین تک محدود ہو گئیں جو ہر غیر موافق عدد کے ساتھ نتھی تھی۔ اختصار پسندی کا یہ

رجحان، جس پر تب خاص توجہ نہیں دی گئی، بعدازاں بنیادی اہمیت کا حامل قرار پایا۔ یہ قرعہ اندازی کے کھیل میں غیر مالیاتی عناصر کا اولین ظہور تھا۔ پھر عدیم المثال کام یابی کا ظہور ہوا۔ خریداروں کے اصرار پر کمپنی غیر موافق اعداد کی تعداد میں اضافے پر مجبور ہوگئی۔

سبھی جانتے ہیں کہ اہل بابل منطق اور موزونیت کے شائق ہیں۔ یہ بات غیر منطقی لگتی تھی کہ خوش بخت اعداد کو تو گول سکوں میں تولا جائے اور بد بخت اعداد کو اسیری کے دن اور راتوں میں۔ چند معلمین اخلاق نے استدلال کیا کہ ملکیت زر ہمیشہ مسرت کا باعث نہیں ہوتی۔ مسرت کی دیگر صورتیں کہیں زیادہ مؤثر ہو سکتی ہیں۔

ایک اور معاملے نے بھی غریب عوام کو بدگمان کیا۔ راہبوں کے مدرسے کے ارا کین نے قرعہ اندازی کے لیے اپنی رقمیں کئی گنا بڑھالیں اور پھر خود ہی امید اور خوف کے نشیب وفراز سے محظوظ ہونے لگے۔ غربا (قابل جواز یا ناگزیر حسد کے ساتھ) یہ سمجھ چکے تھے کہ وہ قسمت کے بدنام اور متلذذ کھیل سے مستفید نہیں ہو سکتے۔ اس بہ جا مطالبے کے تحت کہ امیر غریب سبھی کو مساوی طور پر اس قرعہ اندازی میں شریک ہونا چاہیے، ایک غضب ناک احتجاج کو تحریک ہوئی جس کی یاد برسوں بعد بھی ذہن سے محو نہیں ہو سکی۔ چند کج فہم لوگوں نے یہ بات نہیں سمجھی (یا ایسا ظاہر کیا کہ وہ نہیں سمجھے) کہ یہ نئی تنظیم تاریخ کی ایک نئی اور ضروری منزل ہے۔

کسی غلام نے ایک قرمزی رنگ کا ٹکٹ چرالیا۔ جب قرعہ اندازی میں اس کا جرمانہ اُس کی زبان جلا دینے کی صورت میں نکلا تو قانونی ضابطے میں طے کیا گیا کہ یہی سزا ان لوگوں کو بھی دی جائے جو ٹکٹ کے سرقے کے مرتکب ہوں گے۔ چند اہل بابل نے تجویز دی کہ اُسے ایک چور کی حیثیت سے آہنی سلاخوں کی سزا دی جائے۔ چند ایک نے فراخ دلانہ طور پر کہا کہ جلاّد کو اختیار دیا جائے کہ وہ جو چاہے اسے سزا دے کیوں کہ تقدیر کا یہی تقاضا تھا۔ شورشوں نے سر اُٹھایا۔ خونین افسوس ناک قرعہ اندازیاں ہوئیں لیکن اہل بابل کی اکثریت نے بالآخر اپنے ارادے کو امرا کی مخالفت کے باوجود منوالیا۔ عوام نے اپنے فراخ دلانہ مقاصد کو مکمل طور پر حاصل کرلیا۔

اس سے کمپنی اجتماعی عوامی طاقت کو ماننے پر مجبور ہوگئی۔ نئی سرگرمیوں کی پیچیدگی اور پھیلاؤ کے پیش نظر ایسا عوامی اتحاد ناگزیر تھا۔ دوم اس طور قرعہ اندازی خفیہ، آزادانہ اور عمومی سطح پر ہونے لگی۔ ٹکٹوں کی نقد فروخت ممنوع قرار دے دی گئی۔ بعد کی اسطورہ کے تحت ہر آزاد انسان خود بہ خود ان خفیہ قرعہ اندازیوں میں شریک ہو جاتا جو ہر ساٹھویں رات کو دیوتا کی بھول بھلیوں میں رونما ہوتی اور اگلی قرعہ اندازی تک ہر

شخص کی تقدیر کا تعین کرتی۔ اس کے نتائج بعید از شمار تھے۔ ایک خوش بخت بازی کسی شخص کو ترقی دے کر دانش مندوں کی مجلس میں عہدہ دلاسکتی یا اُسے اپنے (معروف یا نجی) دشمن کو قفس میں ڈالنے کا اختیار دے سکتی تھی اور یوں بھی ہوتا کہ اُسے اپنے کمرے کی پرسکون تاریکی میں ایک عورت ملتی جو اسے ترغیب دیتی اور جس کو وہ دوبارہ کبھی دیکھنے کی امید کھو چکا ہوتا تھا۔ جب کہ ایک سیاہ بخت بازی کسی عضو بدن کو کاٹ ڈالنے، مختلف انداز کی روسیاہی یا موت کی صورت میں منتج ہوسکتی تھی۔ بعض اوقات واحد واقعہ، کہ 'ج' کا بے ہودہ قتل یا 'ب' کا پراسرار طور پر دیوتا کے درجے پر تقرر، تیس چالیس قرعہ اندازیوں کا خوش گوار نتیجہ ہوتا۔ قرعہ اندازیوں کو باہم ملانا مشکل تھا لیکن یہ بات ذہن نشین رہنی چاہیے کہ کمپنی کے اہل کار قادر مطلق اور عیار تھے اور اب بھی ہیں۔

بہت سی صورتوں میں یہ علم ہوجانا کہ خاص طرح کی مسرتیں محض اتفاق کے باعث پیدا ہوتی ہیں، ان کی ساکھ کو نقصان پہنچا سکتا تھا۔ اس کے سدِ باب کے لیے کمپنی کے کارندوں نے ترغیب اور جادو کی طاقت کو بہ روئے کار لانا شروع کیا۔ ان کے اقدامات، ان کی حرکات سب خفیہ تھیں۔ عوام کی اُمیدوں اور خوف سے آگاہی حاصل کرنے کے لیے ان کے پاس ماہر نجوم اور جاسوس موجود تھے۔ خاص پتھر کے شیر بھی موجود تھے۔ ایک مقدس 'جائے ضرورریہ' بھی موجود تھی جس کا نام 'قفقہ' تھا۔ ایک گرد آلود پکے نالے میں درزیں موجود تھیں جو عمومی رائے کے مطابق کمپنی کی طرف جاتی تھیں۔ کینہ توز اور کریم النفس لوگ ان جگہوں پر آکر حاصل شدہ معلومات درج کرواتے۔ حروف تہجی کے لحاظ سے ترتیب دی گئی فائل میں ان مختلف درجہ کی معتبر معلومات کو اکٹھا کیا جاتا۔

حیرت انگیز طور پر کچھ شکایتیں بھی موصول ہوتی تھیں۔ کمپنی اپنی عمومی دوراندیشی کے تحت بہ راہ راست ان کا جواب نہیں دیتی تھی۔ ترجیحاً ایک نقاب بنانے والے کارخانے میں لکڑی کے بے کار ٹکڑوں پر ایک بدخط مختصر تحریر گھسیٹ دی جاتی جو اَب مقدس منقولات میں شمار ہوتی ہے۔ یہ پراسرار بات ظاہر کرتی ہے کہ قرعہ اندازی دنیا کی تنظیم میں 'اتفاق' کے اضافے کا نام ہے اور یہ کہ اس کو تسلیم کرنا 'اتفاق' کو رد کرنا نہیں ہے بل کہ اس کی توثیق کرنا ہے۔

اس اعلان نے عوام کی بے چینی کو فرو کردیا۔ اس سے مختلف نتائج برآمد ہوئے جو غالباً اعلان نامے کے مصنف کے گمان میں بھی نہیں تھے۔ اس سے کمپنی کے افعال اور رویے میں شدید اصلاحات رونما ہوئیں۔ میرے پاس زیادہ وقت نہیں بچا۔ انھوں نے ہمیں اطلاع دی ہے کہ جہاز لنگر اٹھانے ہی والا ہے۔ تاہم میں اس بات کی وضاحت کی کوشش کروں گا۔

یہ بات خارج از امکان معلوم ہوتی ہے کہ اب سے پہلے کسی نے اتفاق کا عمومی نظریہ وضع کرنے کی کوشش نہ کی ہو۔ اہل بابل منصوبہ ساز نہیں ہیں۔ وہ قسمت کے فیصلوں کی تعظیم کرتے ہیں۔ ان کی خاطر اپنی زندگیاں، اپنی امیدیں، اپنے خوف سب اس پر نچھاور کر دیتے ہیں۔ لیکن ایسا کبھی نہیں ہوا کہ وہ تقدیر کے چیستانی قوانین اور ان چکر دار کرّوں کی تحقیق کریں جن سے یہ قوانین وارد ہوتے ہیں۔ تاہم اس غیر سرکاری اعلان سے، جس کا میں نے ابھی ذکر کیا، قانونی ریاضیاتی نوعیت کے کئی ایک مباحث کی ابتدا ہوئی۔ ان میں سے چند ایک سے درج ذیل قیاس پیدا ہوا: اگر قرعہ اندازی قسمت کی ایک سنگین صورت ہے، کائنات میں انتشار کا مسلسل نفوذ ہے، تو کیا یہ بہتر نہیں ہوگا کہ قسمت کا دخل قرعہ اندازی کی بہ جائے ہر معاملے میں ظاہر ہو۔ کیا یہ مضحکہ خیز بات نہیں ہے کہ قسمت کسی کے نام موت کا پروانہ جاری کرے۔ لیکن اس موت کے اسباب، ان کا اخفا یا مشتہر ہونا، ان کا ایک گھنٹے یا ایک صدی کے بعد رونما ہونا، یہ سب باتیں اس کی دست رس سے باہر ہیں۔ یہ معمولی مفروضات بالآخر ایک قابل ذکر اصلاح کے موجب ہوئے جس کی پیچیدگیوں کو (جو صدیوں کے عمل کے بعد مبالغہ آمیز حد تک بڑھ گئی تھیں) صرف معدودے چند ماہرین ہی سمجھ پائے۔ انھیں میں اجمالاً یہاں بیان کرنے کی کوشش کروں گا، علامتی انداز میں ہی سہی۔

ہم اوّلین قرعہ اندازی کا تصور کرتے ہیں جس نے ایک شخص کی موت کا فیصلہ کیا۔ اس حکم کی تعمیل کی غرض سے ایک دوسری قرعہ اندازی کروائی گئی جو (مثال کے طور پر) نو ممکنہ جلاّدوں کا نام تجویز کرتی ہے۔ ان جلاّدوں میں سے چار جلاّد مزید ایک قرعہ اندازی کی تجویز پیش کرتے ہیں جو اصل جلاّد کا نام تجویز کرے گی۔ دو جلاّد اس ترکیب کو ایک خوش بخت قرعہ اندازی سے بدل سکتے ہیں (مثلاً وہ ایک خزانہ جیت سکتے ہیں۔) ایک دوسری قرعہ اندازی موت کی سزا کو مزید سنگین بنا سکتی ہے۔ جیسے یہی کہ اس کو مخفی بنا دیا جائے یا اس میں اذیت کاری کا اضافہ کیا جائے۔ کچھ احباب اس قرعہ اندازی کی تعمیل سے انکار کر سکتے ہیں۔ یہ علامتی صورت ہوگی۔ فی الحقیقت قرعہ اندازیوں کی تعداد لامحدود ہے۔ کوئی فیصلہ حتمی نہیں ہے، ہر فیصلہ دوسرے میں مدغم ہو جاتا ہے۔ بے علم افراد فرض کر لیتے ہیں کہ غیر محدود قرعہ اندازیوں کے واسطے غیر محدود وقت کی ضرورت ہے۔ ایسا نہیں ہے۔ وقت کے لیے لامحدود انداز میں قابل تقسیم ہونا دشوار نہیں۔ یہی بات کچھوے کے ساتھ خرگوش کے مقابلے والی حکایت سے بھی مترشح ہے۔ یہ لامحدودیت قابل تحسین انداز میں اتفاقات کی تعداد اور قرعہ اندازی کی سماوی اصل سے ہم آہنگ ہے۔ افلاطونیت کے پیروکار اس مفروضے کے مداح تھے۔ ہماری رسومات کی ایک قدرے مدھم گونج ٹائبر کے کنارے پر بھی سنائی دیتی ہے۔

''انتونینس ہیلیو گیبلس کی حیات'' میں ایلس لامپریڈس ہمیں بتاتا ہے کہ یہ شہنشاہ گھونگوں کے خول

پر قرعے لکھتا تھا جن کی منزل بادشاہ کے اپنے مہمان ہوتے۔ اس طرح کسی نے سونے کے دس پاؤنڈ وصول کیے، کسی نے دس مکھیاں، گلہری سے مشابہ دس جان ور یا دس ریچھ پائے۔ ہیلیو گیبلس نے اسی نام کے دیوتا کے پروہتوں کے درمیان ایشیائے کوچک میں پرورش پائی تھی۔

غیر واضح مقصد کے تحت غیر شخصی قرعہ اندازیاں بھی ہوتی تھیں۔ ایک قرعہ اندازی فیصلہ صادر کرتی کہ 'ٹیروبین' کا ایک یاقوت ارزق فرات کے پانیوں میں پھینک دیا جائے۔ دوسری طے کرتی کہ ہر صدی کے بعد ساحل کے لاتعداد ریت کے ذرات میں سے ایک کی کمی یا اضافہ کر دیا جائے۔ ایک تیسری قرعہ اندازی فیصلہ کرتی کہ ایک پرندہ برج کی چوٹی سے آزاد کیا جائے۔ کبھی کبھار نتائج بہت خوف ناک ہوتے۔

کمپنی کے صالح اثر کے تحت ہمارے ریت رواج میں اتفاق کا دخل غیر معمولی حد تک بڑھ گیا۔ دمشق کی شراب سے بھرے دو دستیوں والے درجن بھر برتن خریدنے والا اس اتفاق پر متعجب نہ ہوتا، اگر اسے ان میں ایک دم دار انسان یا ایک سانپ ملے۔ معاہدوں کو رقم کرنے والا کاتب تقریباً ہمیشہ کچھ غلط معلومات لکھنے سے نہیں چوکتا۔ میں نے خود اس عاقبت نا اندیشانہ بیان میں غلط طور پر ہی کچھ چمک دمک اور پاجی پن بڑھا دیا ہے۔ غالباً کچھ پراسرار عدم تنوع بھی۔ ہمارے مورخین نے، جو دنیا کے سب سے بڑے دانش مند ہیں، 'اتفاق' کی اصلاح کے لیے ایک طریقہ کار وضع کیا ہے۔ یہ بھی جانتے ہیں کہ اس طریقہ کار کا اطلاق (عمومی طور پر) قابل اعتبار ہے۔ اگرچہ قدرتی طور پر اسے کسی حد تک فریب دہی کے بغیر افشا نہیں کیا جاتا۔ بہ ہر صورت کمپنی کی تاریخ سے بڑھ کر کوئی دوسری شے اس قدر افسانویت سے مملو نہیں ہے۔ ایک معبد سے کھود کر نکالی گئی قدیم ترین زبان کی دستاویز کل ہونے والی قرعہ اندازی کا نتیجہ ہو سکتی ہے اور مدتوں پرانی ہونے والی قرعہ اندازی کا بھی۔ کوئی کتاب ایسی شائع نہیں ہوتی جس کی ہر جلد میں کچھ نہ کچھ فرق پیدا نہ کیا گیا ہو۔ کاتبین ان کتابوں میں فروگزاشت کرنے، اضافہ کرنے اور انھیں بدلنے کا خفیہ طور پر حلف اٹھاتے ہیں۔ یوں بالواسطہ جھوٹ کو بھی فروغ ملا۔

اپنی الہامی انکساری کے سبب کمپنی ہر طرح کی تشہیر بازی سے احتراز کرتی ہے۔ فطری امر ہے کہ اس کے گماشتے ہم سے مخفی ہیں۔ جو فرامین وہ اکثر و بیش تر جاری کرتے ہیں، وہ ٹھگوں کے جاری کردہ متعدد جعلی احکامات سے مختلف نہیں ہوتے۔ ایک شرابی جو کسی وقت ایک لغو فیصلہ صادر کرتا ہے۔ ایک خواب دیکھنے والا جو اچانک بیدار ہوتا اور اپنے پہلو میں لیٹی عورت کا گلا گھونٹ کر اسے ہلاک کر دیتا ہے۔ تو کیا دونوں کمپنی ہی کے کسی خفیہ فیصلے کی تعمیل نہیں کر رہے ہوتے؟ خدائی کارپردازی کے مقابل یہ خاموش

فعلیت ہر طرح کے قیاس کو جنم دیتی ہے۔ایک قیاس کراہت انگیز انداز میں اس طرف بامعنی اشارہ کرتا ہے کہ کمپنی کی عمر چند صدیوں سے زیادہ نہیں ہے۔ ہماری زندگیوں کی مقدس بدنظمی خالصتاً موروثی اور روایتی ہے۔کسی کا خیال ہے یہ کمپنی ازلی ہے اور دنیا کی آخری رات تک باقی رہے گی یعنی جب آخری دیوتا دنیا کو معدوم کرے گا۔کسی کا کہنا یہ ہے کہ کمپنی قادر مطلق ہے۔لیکن یہ محض ادنیٰ اشیا پر اثر انداز ہوتی ہے جیسے ایک پرندے کی صدا، گرد کی دھندلاہٹ،علی الصبح کے ادھورے خواب۔ایک دوسرا قیاس نقاب پوش ملحدوں کے الفاظ میں یہ ہے کہ یہ کبھی موجود نہیں تھی۔نہ کبھی وجود میں آئے گی۔کوئی خباثت سے دلیل دیتا ہے کہ اس مبہم جماعت کی حقیقت سے انکار یا اثبات سے کوئی فرق نہیں پڑتا کیوں کہ بابل بہ جائے خود اتفاق کے ایک لامحدود کھیل کے سوا اور کچھ نہیں۔

انتظار

ٹیکسی نے اسے بیونس ایریز کے شمال مغربی حصے میں ایک گلی میں چار ہزار چار نمبر گھر کے سامنے اتارا۔ابھی صبح کے نو نہیں بجے تھے۔آدمی نے داغ دار چنار کے درختوں،ان درختوں کے تلے زمین کے مربع قطعوں، مختصر چھجوں والے باوقار گھروں، برابر ہی موجود دواخانے اور روغن اور تعمیراتی سامان کی دکان کی کھڑکیوں کے ماند پڑے شیشوں کو پسندیدگی کی نگاہ سے دیکھا۔ہسپتال کی بے دریچہ طویل دیوار گلی کی دوسری جانب فٹ پاتھ کے عقب میں ایستادہ تھی۔اس سے آگے سورج کی شعاعیں پودوں کے شیشہ گھروں سے منعکس ہو رہی تھیں۔آدمی نے سوچا یہ چیزیں جواب بے قاعدہ اتفاقی اور بغیر کسی تنظیم کے معلوم ہوتی ہیں جیسا کہ خواب میں اکثر دکھائی دیتا ہے اگر خدا نے چاہا تو کسی وقت بھی سب کچھ اس کے لیے نا قابل تغیر، ناگزیر اور مانوس ہو جائے گا۔

دواخانے کی کھڑکی پر چینی مٹی سے لکھے گئے حروف ''بریسلیئر'' کا لفظ بناتے تھے۔ یہودی اطالویوں کی جگہ لے رہے تھے جیسے کبھی اطالویوں نے 'کریولوں' کو راستے سے ہٹایا تھا۔تاریخ میں یوں ہی ہوتا ہے۔اس نے سوچا اپنے جیسے لوگوں سے نہ ہی ملا جائے تو بہتر ہے۔

ٹیکسی والے نے صندوق نیچے اتارنے میں اس کی مدد کی۔ایک عورت نے جو پریشان یا تھکی ہوئی نظر آ رہی تھی دروازہ کھولا۔اپنی نشست پر بیٹھے بیٹھے ٹیکسی والے نے اسے ان چند سکوں میں سے پورا گوئے کا بیس سینٹو کا سکہ واپس کیا جو اسی رات میلو کے ہوٹل میں اسے ملے تھے اور تب سے اس کی جیب میں پڑے

تھے۔ آدمی نے اسے چالیس سینٹو دیے اور خود سے کہا ''مجھے کچھ ایسا کرنا چاہیے کہ سبھی مجھے معاف کر دیں۔ میں دو غلطیاں کر چکا ہوں۔ میں نے ایک غیر ملکی سکہ استعمال کیا اور پھر فوراً ہی اپنے تاثر سے اپنی غلطی کا اعتراف بھی کر لیا۔''

عورت کی رہ نمائی میں آگے بڑھتے ہوئے وہ ایک داخلی ہال اور صحن میں سے گزرا۔ جو کمرہ اس کے لیے مختص کیا گیا تھا' اس کا دروازہ ایک دوسرے صحن میں کھلتا تھا۔ کمرے میں موجود چار پائی لوہے کی بنی ہوئی تھی۔ ایک دست کار نے اس کی شکل، عجیب و غریب لہریے ڈال کر، جو شاخوں اور بیلوں کے نرم گچھوں جیسے لگ رہے تھے، بگاڑ دی تھی۔ کمرے میں صنوبر کی لکڑی کی ایک بلند قامت الماری، بستر کے برابر پڑی میز، کتابوں سے لدی ہوئی ایک فرشی شیلف، دو عجیب طرز کی کرسیاں اور گدلے کانچ کی بوتل، صابن دانی، مرتبان اور بیسن والا منھ ہاتھ دھونے کا سٹینڈ بھی موجود تھا۔

مصلوب عیسیٰ کی تصویر اور بیونس ایریز کے صوبے کا نقشہ اور دیواروں پر آویزاں تھے۔ دیواری کاغذ قرمزی رنگ کا تھا جس پر پھیلی ہوئی دموں والے بڑے بڑے موروں کے خاکے بنے ہوئے تھے۔ کمرے کا واحد دروازہ صحن میں کھلتا تھا۔ صندوق کو اندر رکھنے کے لیے کرسیوں کی جگہ تبدیل کرنے کی ضرورت تھی۔ اسے اجازت دے دی گئی کہ وہ اپنی مرضی سے فرنیچر کی ترتیب بدل سکتا تھا۔ عورت نے اس سے نام پوچھا تو اس نے جواب دیا ''ویلری۔'' یہ نام اس نے اس لیے نہیں لیا تھا کہ اس نے اس سوال کو اپنے لیے ایک خفیہ چیلنج سمجھا تھا۔ نہ اس لیے کہ اسے اس سوال سے تذلیل کا احساس ہوا تھا۔ بل کہ صرف اس لیے کہ یہ نام اسے الجھن میں مبتلا کر رہا تھا اور اس کے لیے ممکن نہیں تھا کہ وہ اس کے علاوہ کسی اور نام کے بارے میں سوچ سکے۔ نہ ہی اس کا یہ مطلب تھا کہ اس نے اپنے دشمن کا نام کسی زیرک حکمت عملی کے تحت لیا تھا۔

پہلے پہل ویلری گھر سے بالکل باہر نہ نکلا۔ چند ہفتوں بعد اس نے غروب آفتاب کے وقت کچھ دیر باہر چہل قدمی کی عادت اختیار کی۔ ایک رات وہ تین بلاک کے فاصلے پر موجود ایک سینما گھر میں گیا۔ وہ کبھی نشستوں کی آخری قطار سے آگے نہ بڑھا اور ہمیشہ فلم کے اختتام سے کچھ دیر پہلے اٹھ آتا۔ اسے جرائم پیشہ لوگوں کی کہانیوں پر مبنی فلمیں دیکھنے کا شوق تھا۔ ان کہانیوں میں بلاشبہ اغلاط ہوتی تھیں۔ یہ کہانیاں ایسے واقعات پر مشتمل ہوتی تھیں جو اس کی اپنی زندگی سے مماثلت رکھتے تھے۔ لیکن ویلری کے لیے یہ بات زیادہ اہم نہیں تھی۔ اس کے نزدیک فن اور حقیقت دو مختلف باتیں تھیں۔ وہ منفعل انداز میں ان فلموں کی جزئیات میں دل چسپی لیتا۔ وہ اسی طرح سوچنے کی کوشش کرتا جیسا فلم میں انھیں دکھایا جاتا۔ ناول

پڑھنے والوں کے برعکس اس نے کبھی خود کو کسی فن پارے کا کردار تصور نہیں کیا۔

کوئی خط حتیٰ کہ کوئی گشتی چٹھی بھی کبھی اس کے نام نہیں آئی۔ لیکن مبہم امید کے سہارے وہ اخبار کے کالموں کو بہ غور پڑھتا۔ سہ پہر کو وہ کرسی دروازے کے پاس بچھا لیتا۔ متانت کے ساتھ اپنا 'ماتے' بناتا اور پیتا۔ اس کی نگاہیں پاس ہی موجود متعدد منزلوں والی عمارت کی دیوار پر پھیلی انگور کی بیل پر جمی رہتی۔ تنہائی کے برسوں نے اسے سکھایا تھا کہ انسان کی یادداشت میں سبھی دن ایک جیسے ہوتے ہیں۔ لیکن کوئی ایک دن بھی ایسا نہیں ہوتا' چاہے وہ عقوبت خانہ میں گزرے یا ہسپتال میں' کہ جو حیرتوں سے بھرا ہوا اور جو چھوٹی چھوٹی حیرتوں کے ایک شفاف جال پر مشتمل نہ ہو۔

سابقہ اسیری کے دوران وہ خود کو دنوں اور گھنٹوں کے شمار جیسے مشغلے میں مصروف رکھتے۔ لیکن یہ اسیری کچھ اور طرح کی تھی۔ اس کا کوئی اختتام نہیں تھا۔ تاوقتیکہ ایک صبح اخبار میں الی جندرو ویلری کی موت کی خبر شائع ہو۔ یہ بھی ممکن تھا کہ ویلری پہلے ہی مر چکا ہو۔ اس صورت میں یہ زندگی ایک خواب تھی۔ اس امکان کا تصور اسے الجھن میں ڈال دیتا کیوں کہ وہ کبھی صحیح طور پر نہیں جان سکا تھا کہ کیا یہ بات باعث اطمینان تھی یا باعث ندامت۔ اس نے خود کو سمجھایا کہ یہ سب کچھ لغو تھا۔ مدتوں پہلے اس نے بے محابا جوش کے ساتھ بہت سی چیزوں کی آرزو کی تھی۔ ان گئے دنوں میں جو اتنے پرانے نہ لگتے تھے۔ اس لیے نہیں کہ اس سے دو تین حرکتیں ایسی سرزد ہوئی تھیں جن کی تلافی ممکن نہیں تھی بل کہ اس لیے کہ ایسا ہی ہوتا ہے۔ اس کا طاقت ور ارادہ جس نے چند مردوں میں نفرت اور چند عورتوں میں محبت کو ابھارا تھا' اب کسی خاص شے کا متمنی نہیں تھا۔ سوائے اس کے کہ یہ سب کچھ اب فنا نہیں ہونا چاہیے۔ وہ زندگی کو گوارا بنانا چاہتا تھا۔ ماتے کا ذائقہ، سیاہ تمباکو کا تلذذ، صحن کو بہ تدریج ڈھانپتی بڑھتے سایوں کی قطار۔ اس کے لیے یہ محرکات کافی تھے۔

گھر میں ایک بھیڑیا نما کتا بھی تھا جو اب بوڑھا ہو چکا تھا۔ ویلری نے اس سے دوستی گانٹھ لی۔ وہ اس سے ہسپانوی، اطالوی اور بچپن کی دیہاتی بولی کے، یادداشت میں باقی بچ رہنے والے، الفاظ میں گفت گو کرتا تھا۔ ویلری حال میں زندہ رہنے کی کوشش کرتا' ایسا حال جس میں نہ یادیں ہوں اور نہ توقعات۔ توقعات کی پھر بھی کچھ اہمیت تھی۔ لیکن یادوں کی اتنی بھی نہیں۔ مبہم انداز میں اس نے سوچا کہ وہ جانتا ہے ماضی ہی وہ شے ہے جس سے وقت تشکیل پاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وقت فوراً ہی ماضی میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ کبھی اس کی اکتاہٹ قناعت کے احساس میں بدل جاتی۔ ان لمحوں میں وہ خود کو ایک کتے سے بھی کم پیچیدہ محسوس کرتا تھا۔

ایک رات وہ اپنے منھ کے پچھلے حصے میں جانی پہچانی تکلیف کی لہر پر ششدر رہ گیا اور کانپتے ہوئے

اٹھ بیٹھا۔ یہ ہول ناک معجزہ چند منٹوں میں دوبارہ رونما ہوا اور پھر علی الصبح اس کا ظہور ہوا۔ اگلے دن ویلری نے ایک ٹیکسی منگوائی جس نے اسے ایک دندان ساز کے مطب پر اتارا۔ اسے اپنا دانت نکلوانا پڑا۔ جسمانی اذیت کے ان لمحوں میں اس نے دوسرے لوگوں کی طرح نہ ہی زیادہ بزدلی کا مظاہرہ کیا اور نہ زیادہ بہادری کا۔

ایک رات فلم سے لوٹتے ہوئے اس نے محسوس کیا کہ کوئی اسے پیچھے سے دھکیل رہا تھا۔ غصے، نفرت اور داخلی طمانیت کے ساتھ وہ اس گستاخ شخص کی طرف مڑا اور اسے ایک ننگی گالی دی۔ دوسرے آدمی نے حیران ہوتے اور ہکلاتے ہوئے معذرت طلب کی۔ وہ ایک دراز قد، جوان اور سیاہ بالوں والا شخص تھا۔ اس کے ہم راہ ایک عورت تھی جو جرمن معلوم ہوتی تھی۔ اس رات ویلری نے خود سے بار بار کہا کہ وہ انھیں نہیں جانتا۔ تاہم اگلے چار پانچ دن وہ باہر گلی میں نہ نکلا۔

شیلف پر دھری کتابوں میں Divine Comedy موجود تھی جس میں اینڈریولی کی شرح بھی شامل تھی۔ تجسس کے تحت نہیں بل کہ ایک طرح کی ذمہ داری کے احساس کے ساتھ ویلری نے اس بڑے فن پارے کا مطالعہ شروع کیا۔ طعام سے قبل وہ ایک کینٹو پڑھتا اور پھر سخت پابندی کے ساتھ شرح کا مطالعہ کرتا۔ اسے جہنم کی سزائیں ناقابل یقین یا زائد از ضرورت محسوس نہیں ہوئیں۔ نہ اس نے اس بارے میں سوچا کہ دانتے ضرور اسے مجرم قرار دیتے ہوئے جہنم کے آخری طبقے میں پھینکنے کی سزا دیتا جہاں یوگولینو کے دانت مسلسل روگری کی گردن کو چبائے چلے جاتے ہیں۔

قرمزی دیواری کاغذ پر بنے مور بیچھانہ چھوڑنے والے ڈراؤنے خوابوں کا خام مواد بن سکتے تھے۔ لیکن ویلری نے کبھی ایسے دیوہیکل 'کنج' کا خواب نہیں دیکھا جو گنجلک انداز میں زندہ پرندوں سے بنا گیا ہو۔ اس کی بہ جائے وہ علی الصبح ایک خواب دیکھتا جس میں بہ ظاہر محل وقوع بدل جاتا لیکن باقی سارا خواب وہی رہتا۔

ان خوابوں میں دو آدمی ویلری کے کمرے میں پستول لیے داخل ہوتے یا وہ اس پر تب حملہ آور ہوتے جب وہ سینما سے باہر نکلتا یا وہ تینوں بہ یک وقت وہی اجنبی ہوتے جس نے اسے دھکا دیا تھا یا وہ اداسی کے ساتھ صحن میں ان کا انتظار کرتا اور یوں معلوم ہوتا کہ وہ انھیں نہیں پہچانتا تھا۔ خواب کے آخر میں وہ بستر کے پہلو میں دھرے میز کے دراز میں سے اپنا پستول نکالتا (اور یہ سچ تھا کہ وہ اسی دراز میں اپنا پستول رکھتا تھا) اور ان آدمیوں پر گولی چلا دیتا۔ ہتھیار کے چلنے کی آواز اسے جگاتی لیکن وہ ہمیشہ ایک خواب ہوتا اور پھر ایک تیسرے خواب میں اسے انھی آدمیوں کو پھر سے قتل کرنا پڑتا۔

جولائی کے مہینے کی ایک کہر آلود صبح اجنبی لوگوں کی موجودگی نے (دروازے کی آواز نے نہیں)

اسے بیدار کیا۔ کمرے کے سایوں میں وہ دراز قد دکھائی دے رہے تھے۔ لیکن انھی سایوں نے انھیں عجیب انداز میں سادہ بھی بنا دیا تھا۔ جب کہ ڈراؤنے خوابوں میں وہ ہمیشہ واضح دکھائی دیتے۔ وہ چوکس، ساکت اور مطمئن تھا اور نظریں جھکائے ہوئے تھا جیسے وہ ان کے ہتھیاروں کا بار نہ سہار پا رہی ہوں۔ ایلچمند رو ویلری اور ایک اجنبی نے آخر اس پر غلبہ پا لیا۔ ہاتھ کے اشارے سے ویلری نے انھیں انتظار کرنے کو کہا اور اپنا چہرہ دیوار کی طرف کر لیا۔ جیسے اپنی نیند کی کیفیت کو پھر سے خود پر طاری کر لینا چاہتا ہو۔ کیا ایسا اس نے ان لوگوں کی ہمدردی حاصل کرنے کے لیے کیا تھا جنھوں نے اسے بعد ازاں قتل کر دیا یا پھر اس لیے کہ ایک دہشت انگیز واقعہ کو برداشت کرنا مشکل ہے، اس کو تصور کرنے اور اس کا غیر مختتم انداز میں انتظار کرنے سے۔ یا پھر شاید اس لیے، اور یہ بات زیادہ قرین قیاس بھی تھی کہ وہ سب کچھ خواب ہی کا حصہ تھا۔ کیوں کہ وہ پہلے بھی کتنی ہی بار اسی جگہ اسی وقت یہ سب کچھ کر چکا تھا۔

ویلری اسی طلسمی عمل کی گرفت میں تھا جب دھماکے نے اسے موت کی نیند سلا دیا۔

ایک لافانی انسان کی رُو داد

'سلیمان نے کہا 'زمین پر کوئی شے نئی نہیں ہے۔' افلاطون نے ایک ایسا ہی مفروضہ پیش کیا کہ تمام علم بازیافت ہی کی ایک صورت ہے۔ سلیمان کا نظریہ تھا کہ تمام انوکھاپن نسیان کے سوا کچھ نہیں۔' (فرانسس بیکن۔ مضامین VIII)

لندن میں جون ۱۹۲۹ء کے ابتدائی عشرے میں سمیرنا کے قدیم نوادرات کے ایک بیوپاری جوزف کارٹافیلس نے لوسنج کی شہزادی کے حضور پوپ (۱۷۱۵ء تا ۱۷۲۰ء) کی 'ایلیڈ' کی کاغذ کے چوتھائی حصے جتنے حجم کی چھ جلدیں پیش کیں۔ شہزادی نے کتابیں وصول کیں۔ کتابیں لینے کے بعد اس نے بیوپاری سے چند الفاظ کا تبادلہ کیا۔ شہزادی ہی سے ہمیں معلوم ہوا کہ وہ ایک غیر دل چسپ اور خستہ حال انسان تھا، بھوری آنکھوں اور بھوری داڑھی اور عجیب حد تک مبہم نقوش والا۔ وہ روانی اور بے نیازی کے ساتھ متعدد زبانوں میں اظہار مدعا کر سکتا تھا۔ محض چند منٹوں میں وہ فرانسیسی سے انگریزی میں پہلو بدلتا اور پھر انگریزی سے سالونیکا ہسپانوی اور میکاؤ، پرتگیزی کی ملی جلی ایک معماتی تلازماتی زبان بولنے لگتا۔ اکتوبر میں شہزادی کو زیوس کے ایک زائر سے معلوم ہوا کہ کارٹافیلس سمیرنا لوٹتے ہوئے بحری سفر کے دوران فوت ہو گیا۔

اسے آئیوس کے جزیرے پر ہی دفنا دیا گیا۔ ایلیڈ کی آخری جلد میں شہزادی کو یہ مسودہ دست یاب ہوا۔

اصلی مسودہ انگریزی میں لکھا گیا اور لاطینی محاوروں سے مزین تھا۔ جو ترجمہ یہاں پیش کیا جارہا ہے وہ حرف بہ حرف کیا گیا ہے۔

(ا)

جہاں تک میری یادداشت کام کرتی ہے میری مشقتوں کا آغاز تھیبز ہیکا ٹام پائیلس کے ایک باغ سے ہوا جب ڈائیو کلیشین مسند اقتدار پر جلوہ افروز تھا۔ مجھے اس پر کوئی فخر نہیں ہے کہ میں حالیہ مصری جنگوں میں لڑائیوں میں بیرنیس میں چار حصوں میں منقسم ایک لیجن دستے، جسے سرخ سمندر کا سامنا تھا، کا افسر تھا۔ بخار اور جادو نے بہت سے جوانوں کو نگل لیا جنھوں نے مال غنیمت کی طمع میں بلند حوصلگی سے پیش قدمی کی تھی۔ موریطانیہ کے لوگ فتح یاب ہوئے۔ وہ سرزمین جو پہلے باغیوں کے تسلط میں تھی، ہمیشہ کے لیے پلوطانی دیوتاؤں سے منسوب ہوگئی۔ اس محرومی نے مجھے مبتلائے اذیت رکھا اور شاید یہی سبب تھا کہ میں خاموشی سے ہول ناک اور منتشر صحراؤں سے پرے لافانی انسانوں کے خفیہ شہر کی دریافت کی مہم پر نکل پڑا۔

میں بیان کر چکا ہوں کہ میری مشقتوں کا آغاز تھیبز میں ایک باغ میں ہوا۔ اس رات میں سو نہیں سکا کیوں کہ کوئی بات میرے دل میں ہنگامہ برپا کیے ہوئے تھی۔ میں سورج نکلنے سے کچھ دیر پہلے بیدار ہوا۔ میرے غلام سو رہے تھے۔ چاند کا ویسا ہی رنگ تھا جیسا لامحدود صحرا کا تھا۔ ایک پژمردہ اور خون آلود گھڑسوار مشرق کی سمت سے آیا۔ مجھ سے چند قدموں کے فاصلے پر وہ گھوڑے پر سے نیچے گر پڑا۔ ایک نقاہت آمیز اور غیر تسکین پذیر آواز میں اس نے لاطینی زبان میں اس دریا کا نام پوچھا جو شہر کی دیواروں کے ساتھ ساتھ بہتا تھا۔ میں نے جواب دیا کہ یہ مصر کا دریا ہے جو بارش کے پانی سے بھر جاتا ہے۔

''میں جس دریا کی کھوج میں ہوں وہ کوئی اور ہے۔'' اس نے یاس کے ساتھ جواب دیا ''وہ مخفی دریا جو انسان کو موت کی بندش سے مکت کر دیتا ہے۔'' خون اس کی چھاتی سے تیزی سے بہہ رہا تھا۔ اس نے مجھے بتایا کہ اس کا آبائی قصبہ گینگو کے دوسری جانب ایک پہاڑ پر واقع ہے۔ اس پہاڑ کے بارے میں یہ مشہور تھا کہ اگر کوئی اس پر مغرب کی طرف سفر کرے جہاں دنیا ختم ہوجاتی ہے تو وہ اس دریا تک پہنچ جائے گا جس کا پانی حیات جاوداں عطا کرتا ہے۔ اس نے مزید بتایا کہ دریا کے دور دراز کنارے پر لافانی انسانوں کا شہر آباد ہے جو برجوں، دائروی تماشا گاہوں اور مندروں سے مزین ہے۔ صبح تک وہ مر گیا۔ میں نے اس شہر اور اس دریا کو دریافت کرنے کا مصمم ارادہ کیا۔ جلاد نے تفتیش کی تو موریطانیہ کے چند قیدیوں نے مسافر کی اس داستان کی تصدیق بھی کی۔

ایک شخص کو ایلا ئیسین کا میدان یاد تھا جو زمین کے آخر میں واقع ہے اور جہاں موجود انسانوں کی زندگیاں لافانی ہیں۔ ایک دوسرے شخص کو وہ چوٹیاں بھی یاد تھیں جہاں پا کٹوگس شہر آباد ہے جس کے باشندے ایک ایک صدی تک زندہ رہتے ہیں۔ روم میں مجھے فلاسفہ سے مباحث کا موقع ملا جن کا خیال تھا کہ انسانی زندگی بڑھانے کا مطلب اس کی روحانی اذیت میں اضافہ کرنا اور جسم کی اموات کو کئی چند کرنا ہے۔ میں نہیں جانتا تھا کہ میں کبھی لافانی انسانوں کے شہر پر اپنا یقین قائم کر پاؤں گا یا نہیں۔ میں سوچتا تھا کہ اس کو ڈھونڈنے کی کاوش ہی کافی تھی۔ گیٹولیا کے صوبے دار فلاویس نے اس مہم کے لیے دو سو سپاہیوں کا دستہ میرے ہم راہ کیا۔ میں نے چند بھاڑے کے سپاہی بھی ساتھ لیے جن کا دعوی تھا کہ وہ تمام راستوں سے واقف تھے۔ انھی سپاہیوں نے سب سے پہلے ہمارا ساتھ چھوڑا۔

بعد کے واقعات نے لاینحل انداز میں ہمارے سفر کے ابتدائی ایام کی یادداشت کو محو کر دیا۔ ہم آرسینو سے گزر کر جھلستے صحرا میں داخل ہوئے۔ ہم گوشہ نشینوں کے خطے میں سے گزرے جو سانپوں کو نگل جاتے اور باہمی لسانی رابطے سے نا آشنا تھے۔ گارافیٹز کے شہر سے ہوتے ہوئے جو اپنی عورتوں کا اشتراک کرتے اور شیروں کا گوشت کھاتے تھے، ہم آیوگائلوں کے شہر گئے جو ٹارٹرس کی پوجا کرتے تھے۔ ہم مختلف صحراؤں میں مارے مارے پھرے جہاں ریت سیاہ رنگ کی تھی، جہاں مسافر رات کے وقت سفر کرتے تھے کیوں کہ وہاں دن کی حرارت نا قابل برداشت تھی۔

ایک مقام پر میں نے دور ایک پہاڑ کی جھلک دیکھی۔ اس کے دامن میں سیرج کے دودھیا رس والے پودے تھے جو تریاق کا جوہر رکھتے ہیں۔ اس کی چوٹی پر ساطر رہتے تھے، ایک قوم جو کھور اور وحشی انسانوں پر مشتمل اور شہوت پرستی میں مبتلا تھی۔ ان وحشیانہ خطوں میں جہاں زمین عفریتوں کی ماں ہے، ایک معروف شہر پنہاں تھا جو ہم سب کو نا قابل ادراک معلوم ہوا۔ ہم نے اپنا سفر جاری رکھا کیوں کہ اب واپسی کا سوچنا بھی محال تھا۔ چند نا سمجھ لوگ چاند کے رخ پر اپنے چہرے موڑ کر سو گئے۔ بخار نے انھیں جلا ڈالا۔ حوض کے نجس پانی سے باقیوں نے پاگل پن اور موت کا زہر پی لیا۔ تب فرار کا عمل شروع ہوا۔ تھوڑی ہی دیر میں وہاں غدر مچ گیا۔ انھیں قابو میں رکھنے کے لیے میں نے بلا تردد سفاکانہ رویہ اپنایا۔ تاہم میں نے انصاف کا دامن ہاتھ سے نہ چھوڑا۔ ایک فوجی کپتان نے مجھے متنبہ کیا کہ باغی (جو اپنے ایک رفیق کو قتل کیے جانے پر انتقام کی آگ میں جل رہے تھے) میرے قتل کی سازش تیار کر رہے تھے۔ میں پڑاؤ سے اپنے چند وفادار سپاہیوں کے ساتھ فرار ہو گیا۔ لیکن میں انھیں ایک صحرائی طوفان اور اندھی رات کے بیچ کہیں کھو بیٹھا۔ کریٹس قبیلے والوں کے ایک تیر نے مجھے زخمی کیا۔ میں کئی دن پانی کی تلاش میں بھٹکتا رہا یا

پھر وہ بس ایک ہی دن تھا جسے سورج نے یا میری پیاس یا میری پیاس کے خوف نے کئی چند کر دیا تھا۔ میں نے اپنے راستے کا انتخاب کلیتاً اپنے گھوڑے کی سمجھ بوجھ پر چھوڑ دیا۔ علی الصبح مجھے دور معبدوں اور میناروں کا جھنڈ دکھائی دیا۔ بے چینی کے ساتھ میں نے ایک خفیف اور روشن بھول بھلیوں کا خواب دیکھا۔ عین وسط میں پانی کا مرتبان دھرا تھا۔ میرے ہاتھوں نے اسے چھوا، میری آنکھیں اسے دیکھ سکتی تھیں لیکن لہردار راستے اس قدر الجھے ہوئے اور پیچیدہ تھے کہ میں جان گیا کہ اس تک پہنچنے سے پہلے میں مر جاؤں گا۔

(ب)

میں اس ڈراؤنے خواب کے الجھاؤ سے نکلا تو میں نے خود کو بندھے ہوئے ہاتھوں کے ساتھ پتھر کے ایک مستطیل طاقچے میں لیٹے ہوئے پایا جو ایک عمومی قبر سے زیادہ بڑا نہیں تھا اور جو ایک پہاڑ کی سنگین ڈھلوان میں کھوکھلی جگہ میں بنایا گیا تھا۔ اس کی دیواریں سیلن زدہ تھیں جسے انسانی ہاتھوں کی بہ جائے وقت کے سیل نے ہموار کیا تھا۔ مجھے اپنے سینے میں پر اذیت ٹیس محسوس ہوئی اور احساس ہوا کہ میں پیاس سے جھلس رہا ہوں۔ میں نے باہر دیکھا۔ میں نحیف آواز میں چلایا۔ پہاڑ کے دامن میں ایک آلودہ پانی کی جھیل خاموشی سے ملبے اور ریت سے مزاحم ہوتی بہ رہی تھی۔ دوسرے کنارے پر (آخری سورج یا اولین سورج کے تلے) لافانی انسانوں کا بڑا شہر دکھائی دے رہا تھا۔ میں نے دیواریں، محرابیں، عمارتوں کی پیشانیاں دیکھیں۔ ان کی بنیاد ایک سنگلاخ مرتفع میدان پر قائم تھی۔ میرے طاقچے سے مشابہ ایک سو سے زائد بے قاعدہ طاقچوں نے پہاڑ اور وادی کو شکن آلود کر رکھا تھا۔ ریت میں کھوکھلے گڑھے تھے۔ ان آفت خیز بلوں اور طاقچوں سے برہنہ، بھوری چمڑی اور لمبی داڑھیوں والے انسان نمودار ہوئے۔ مجھے لگا میں انھیں پہچانتا ہوں۔ یہ ان گوشہ نشینوں کی نجس نسل سے تھے جو بحیرہ عرب کے ساحلوں اور ایتھوپیا کی گپھاؤں میں بہ کثرت موجود تھے۔ میرے لیے یہ بات تعجب خیز نہیں تھی کہ یہ بول نہیں سکتے تھے اور سانپوں کو نگل جاتے تھے۔

میری پیاس کی شدت نے مجھے غیر محتاط بنا دیا۔ میں نے اندازہ لگایا کہ میں ریت سے قریب تیس فٹ کے فاصلے پر ہوں۔ میں نے خود کو سر کے بل ڈھلوان کے نیچے گرا لیا۔ میری آنکھیں بند تھیں اور ہاتھ پشت پر بندھے ہوئے تھے۔ میں نے اپنے خون آلود چہرے کو سیاہ پانی میں ڈبو دیا اور یوں پانی پیا جیسے جانور پیتے ہیں۔ پھر نیند اور ہذیان میں مبتلا ہو جانے سے قبل میں نے یونانی زبان میں غیر واضح طور پر چند لفظ بولے "زیلیا کے رئیس ٹروجن جنھوں نے ایسپوس کا سیاہ پانی پیا۔" میں نہیں جانتا، کتنے دن اور راتیں مجھ پر سے گزر گئیں۔ درد سے کراہتے ہوئے، گپھا کے سائبان کے حصول تو سے قاصر، میں اجنبی

ریت پر برہنہ لیٹے ہوئے چاند اور سورج کو میری قسمت سے کھلواڑ کرتے ہوئے دیکھتا رہا۔ گوشہ نشینوں نے جو اپنی وحشت میں بالکل طفلانہ حرکتیں کر رہے تھے، میرے زندہ رہنے یا مر جانے میں کوئی مدد نہیں کی۔ میں نے بے کار ہی ان سے استدعا کی کہ وہ مجھے مار دیں۔ ایک روز میں نے چقماق کے پتھر کی نوک سے اپنی رسیوں کو کاٹ ڈالا۔ میں اٹھ کھڑا ہوا۔ میں اب التجایا چوری کرنے کے اہل تھا۔ میں روم کے لیجن کے دستے کا فوجی افسر، مارکوس فلیمینیس روفوس، میں نے سانپ کے گوشت کا اپنا اولین قابل نفرت حصہ کھایا۔ غیر فانی انسانوں کو دیکھنے اور فوق الانسانی شہر کو چھونے کی حرص نے میری آنکھوں سے نیند چھین لی تھی۔ لگتا تھا وہ گوشہ نشین میرے مقصد کو بھانپ گئے تھے۔ کیوں کہ وہ بھی نہ سوئے۔ پہلے پہل میں نے قیاس کیا کہ وہ میری نگرانی کر رہے تھے۔ بعد ازاں سوچا کہ شاید میرے اضطراب سے ان کا دھیان بھر شٹ ہوا تھا۔ اس وحشی قبیلے سے روانگی کے لیے میں نے ہنگامہ خیز وقت کا انتخاب کیا۔ شام کے آغاز پر سبھی لوگ اپنے شگافوں اور گڑھوں سے برآمد ہوتے اور غروب ہوتے سورج کی جانب دیکھتے۔ میں نے با آواز بلند عبادت کی۔ صرف الہامی خوش نودی کے حصول کے لیے نہیں بل کہ واضح انداز میں اس قبیلے پر لعن طعن کی۔

دو یا تین پراگندہ ذہن آدمیوں نے میرا تعاقب کیا۔ میں نے ریت کے ٹیلوں سے مزاحم ندی کو پار کیا اور شہر کی طرف ہو لیا۔ وہ (اس نسل کے دیگر انسانوں کی مانند) دھان پان سے تھے۔ ان کے لیے مجھ میں خوف کی بہ جائے کراہت کا احساس پیدا ہوا۔ مجھے مختلف بے قاعدہ گھاٹیوں کے ساتھ ساتھ چلنا پڑا جو مجھے شکارگاہوں جیسی معلوم ہوئیں۔ شہر کی جاہ وحشمت سے متاثر ہوتے ہوئے میں نے محسوس کیا کہ یہ بالکل قریب ہی تو ہے۔ آدھی رات کے قریب میں نے اس کی دیواروں کے سیاہ سایوں پر قدم رکھا جو زرد ریت پر مختلف شبیہوں کی صورت میں ساکت تھے۔ میں ایک مقدس دہشت میں مبتلا ہو گیا۔ انوکھا پن اور صحرا انسان کے لیے اس قدر حقارت آمیز ہے کہ مجھے یہ بات مسرت بخش معلوم ہوئی کہ گوشہ نشینوں میں سے اب بھی کوئی میرے تعاقب میں تھا۔ میں نے اپنی آنکھیں موند لیں اور (سوئے بغیر) دن کا اجالا پھیلنے کا انتظار کرنے لگا۔

میں بتا چکا ہوں کہ شہر کی بنیاد ایک پتھریلی سطح مرتفع پر قائم تھی۔ یہ سطح مرتفع ایک بلند چوٹی کی بہ جائے دیواروں کی طرح ڈھلوانی تھی۔ میں نے خود کو بے سود ہی تھکایا۔ سیاہ بنیادوں میں مجھے کوئی معمولی ترین رخنہ بھی نہ مل سکا اور نہ ہی اس کی ہم وار دیواروں میں کوئی دروازہ تھا۔ سورج کی تپش نے مجھے ایک غار میں پناہ لینے پر مجبور کر دیا۔ اس کے اندر ایک گڑھا تھا۔ اس میں ایک زینہ نیچے تاریکی میں اتھاہ گہرائیوں میں اترتا دکھائی دیا۔ میں نیچے اترا۔ تنگ غلام گردش کے انتشار میں سے گزر کر میں ایک کشادہ دائروی

حجرے میں پہنچا جو بہ مشکل دکھائی دیتا تھا۔ کوٹھڑی میں نو دروازے تھے۔ آٹھ دروازے بھول بھلیوں میں کھلتے تھے جو مکارانہ انداز میں پھر سے اسی حجرے میں لوٹ آتی تھیں۔ نواں ایک اور طرح کی بھول بھلیوں میں کھلتا تھا جو دوسرے حجرے میں داخل ہو جاتی تھیں۔ میں ان حجروں کی کل تعداد سے لاعلم تھا۔ میری سیہ بختی اور گھبراہٹ نے انھیں کئی چند کر دیا۔ سناٹا گم راہ کن اور قاتل تھا۔ اس گہری پتھریلی جگہ پر کوئی آواز نہ تھی سوائے زیر زمین چلتی ہوا کی آواز کے جس کا منبع میں دریافت نہیں کر سکا۔ بہت خاموشی کے ساتھ گہرے بادامی رنگ کے پانی کی کتنی ہی جھیلیں ان گپھاؤں میں پوشیدہ تھیں۔ مسلسل دہشت کی حالت میں میں اس مشتبہ دنیا کا عادی ہو گیا۔ میں نے سوچا بھلا یہاں نو دروازوں اور دور دراز شاخ در شاخ پھیلی ہوئی کوٹھڑیوں کے سوا کیا ہو سکتا ہے؟ میں نہیں جانتا کہ زیر زمین دنیا میں میں کتنی دور تک گیا۔ مجھے یاد ہے ایک مرتبہ میں نے یاد ماضی میں کھوئے ہوئے وحشیوں کے خبیث قصبے اور اس جم غفیر کے ساتھ اپنے آبائی شہر کو باہم الجھا دیا تھا۔

ایک غلام گردش کی گہرائیوں میں ایک غیر متوقع دیوار نے مجھے رکنے پر مجبور کیا۔ اوپر دور سے روشنی نیچے آ رہی تھی۔ میں نے اپنی ژولیدہ نگاہیں بلند کیں۔ گول گول چکر کھاتی ہوئی انتہائی بلندیوں پر مجھے آسمان کا حلقہ دکھائی دیا جو اتنا نیلا تھا کہ ارغوانی معلوم ہوتا تھا۔ چند آہنی سیڑھی کے ڈنڈوں نے دیوار کو برابر حصوں میں تقسیم کیا ہوا تھا۔ میں تھکن سے لنگڑا رہا تھا۔ لیکن میں اچک کر اوپر چڑھ گیا۔ وقفے وقفے سے مسرت کے ساتھ اناڑی پن سے سانس درست کرنے کو تھم جاتا۔ میں نے آرائشی حاشیوں، تکونی عمارتوں اور محرابوں، گرینائٹ اور سنگ مرمر کے پیچیدہ پرشکوہ منظروں کی جھلک دیکھی۔ میں باہم گندھی ہوئی تاریک بھول بھلیوں کے اندھے خطے سے نکل کر اس درخشاں شہر میں داخل ہوا اور ایک طرح کے مربع نما مختصر احاطے میں جا نکلا جو ایک صحن جیسا تھا یا اس کے گرداگرد بے قاعدہ ہیئت اور مختلف بلندی والی عمارت تھی۔ یہ مختلف الاضلاع عمارت متعدد گنبدوں اور ستونوں پر مشتمل تھی۔ اس غیر معمولی عمارت کی کسی دوسری خصوصیت کی نسبت اس کی قدامت نے مجھے متاثر کیا۔ مجھے لگا کہ یہ انسان اور زمین کی آفرینش سے بھی پہلے کی بنی ہوئی تھی۔ ان لافانی معماروں کی تعمیرات کی اتنی ہی قدامت ہونی چاہیے۔ اول اول احتیاط، بعد ازاں بے پروائی اور پھر مایوسی کے ساتھ میں محل کی سیڑھیاں چڑھنے اور پختہ راستوں پر چلنے لگا۔ (بعد ازاں مجھے معلوم ہوا کہ سیڑھیوں کی اونچائی اور چوڑائی برابر نہیں تھی۔ یہ ایسی حقیقت تھی جس نے مجھے میری غیر معمولی تھکن کو سمجھنے میں مدد دی جو اسی غیر ہمواری کے سبب پیدا ہوئی تھی۔)

''یہ محل دیوتاؤں کا وضع کردہ ایک مکر ہے۔'' میں نے ابتداً سوچا۔ اس غیر آباد زیر زمین دنیا میں سفر

کرنے کے بعد میں نے اپنے خیال کی اصلاح کی ''وہ دیوتا جنھوں نے اسے تعمیر کیا، مر چکے ہیں۔'' میں نے اس کے عجیب پہلوؤں پر غور کیا اور سوچا ''جن دیوتاؤں نے اسے تعمیر کیا، وہ پاگل تھے۔'' میں جانتا تھا کہ ایسا میں فقط اپنی نا قابلِ فہم نفرت کے باعث سوچ رہا تھا جو میری وحشت سے پیدا شدہ پچھتاوے کا نتیجہ تھی۔ اس کی سن رسیدگی سے میرے تاثر میں دیگر تاثرات شامل ہو گئے کہ یہ لامتناہی اور نجس ہے۔ یہ پیچیدہ طور پر بے حس شے تھی۔ میں نے بھول بھلیوں کے ایک سلسلے کو عبور کیا۔ لافانی انسانوں کے درخشاں شہر نے میرے اندر سراسیمگی اور مغائرت پیدا کی۔ بھول بھلیاں ایسی ترکیب ہے جو انسانی ذہن کو الجھا دیتی ہے۔ اس کا طرزِ تعمیر، جو انتہائی باقاعدہ ہوتا ہے، دراصل اسی مقصد کو پورا کرتا ہے۔ میں نے بے پروائی سے محل کا جائزہ لیا۔ مجھے اس طرزِ تعمیر میں ایسے کسی کمال کا فقدان نظر آیا۔ یہ محل مردہ غلام گردشوں، بلند نا قابلِ رسائی دریچوں، بدشگون دروازوں جو کسی کوٹھڑی یا گڑھے میں جا نکلتے ہیں اور غیر معمولی طور پر گڈمڈ زینوں سے بھرا ہوا تھا جن کی سیڑھیاں اور کٹہرے نیچے جھکے ہوئے تھے۔ اکثر زینے جو ایک عالی شان دیوار کے پہلو میں ہوا میں معلق تھے، گنبدوں کی اداس تاریکیوں میں دو یا تین چکر کاٹ کر کہیں بھی پہنچنے سے پہلے ختم ہو جاتے۔ میں نہیں جانتا کہ یہ تمام مناظر، جو میں نے یہاں بیان کیے، واقعی حقیقی ہیں لیکن اتنا جانتا ہوں کہ کئی برس تک یہ میرے ڈراؤنے خوابوں کی ترکیب کا حصہ بنے رہے۔ میں ہنوز اس اہل نہیں ہو پایا ہوں کہ جان سکوں ان میں سے کون سی یاد حقیقی ہے اور کون سی جزئیات فرضی اشکال ہیں جنھوں نے میری راتوں کو بے مدار کیا۔

میں نے سوچا یہ شہر اس قدر ہولناک ہے کہ محض اس کا وجود اور اس کی پائے داری (ہر چند کہ یہ اس خفیہ صحرا کے وسط میں ایستادہ ہے) ماضی اور مستقبل کو نجس کرتی اور ایک اعتبار سے ستاروں کے وجود کے لیے ایک خطرہ ہے۔ جب تک یہ شہر موجود ہے، دنیا میں نہ کوئی طاقت ور بن سکتا ہے اور نہ مسرت ہی اسے میسر آئے گی۔ میں یہ روداد بیان کرنا نہیں چاہتا۔ الفاظ کا انتشار، ایک شیر یا ایک بھینسے کا جسم جس میں دانت، اعضائے رئیسہ اور سر باہمی تلازم کے نتیجے میں وحشیانہ انداز میں پھوٹ پڑے ہوں اور نفرت، غالباً اس مقصد کے لیے مناسب تراکیب اور تشبیہیں ہیں۔

مجھے واپسی کا سفر یاد نہیں ہے۔

میں نے گرد اور نم آلود زیرِ زمین راستے طے کیے۔ صرف اتنا علم ہے کہ میں اس سفر میں اس خوف میں مبتلا رہا کہ آخر آخر بھول بھلیوں میں سے نکل کر میں کہیں پھر سے واپس لافانی انسانوں کے گم راہ کن شہر میں نہ جا پھنسوں۔ اس کے سوا مجھے کچھ یاد نہیں ہے۔ یہ نسیان، جو اب نا قابلِ اصلاح ہے، شاید ارادی

تھا۔ غالباً میرے فرار کے حالات اس قدر ناخوش گوار اور نامساعد تھے کہ کسی روز، جسے میں ہنوز بھلا نہیں پایا، میں نے فیصلہ کیا کہ میں ان تمام یادوں کو فراموش کر دوں گا۔

(ج)

جنھوں نے میری مشقتوں کا حال توجہ سے پڑھا ہے، انھیں یاد ہوگا کہ اس قبیلے کے ایک فرد نے ایک کتے کی مانند دیواروں کے بے قاعدہ سایوں تک میرا تعاقب کیا تھا۔ جب میں آخری کوٹھڑی سے باہر نکلا، مجھے وہ غار کے دہانے پر دکھائی دیا۔ وہ ریت پر پھیلا ہوا تھا اور بھونڈے پن سے نشانات کی ایک زنجیر کا تعاقب کرتا انھیں مٹاتا جاتا تھا جو خوابوں میں دکھائی دینے والے حروف کی مانند تھے۔ یہ ایک لمحے کے لیے قابلِ فہم معلوم ہوتے لیکن پھر فوراً ہی تحلیل ہو جاتے۔ ابتداً میں نے سوچا کہ شاید یہ قدیم ترین انسانی تحریر کا نمونہ ہیں لیکن مجھے یہ خیال لغو معلوم ہوا۔ کیوں کہ جو لوگ لفظ بولنے کے درجہ تک نہیں پہنچ پائے تھے، وہ لکھ کیا پائیں گے۔ ان میں سے کوئی نشان دوسرے جیسا نہیں تھا جس سے یہ امکان مسترد یا کم ہو گیا کہ وہ محض استعارے تھے۔ وہ آدمی ان کو کھودتا، انھیں بہ غور دیکھتا اور ان میں ترمیم کرتا دفعتاً جیسے اس کھیل سے اوب گیا۔ اس نے انھیں اپنی ہتھیلی اور کلائی سے مٹا دیا۔ پھر میری جانب دیکھا۔ یوں لگا جیسے وہ مجھے پہچان نہیں پایا۔ تاہم میرے اندر ایک طرح کی شدید آسودگی اور طمانیت بھری ہوئی تھی یا میری تنہائی اس درجہ سنگین اور ہول ناک تھی کہ اس کی بنا پر میں نے فرض کر لیا کہ یہ غیر اہم گوشہ نشین، جو غار کے فرش پر لیٹا مجھے دیکھ رہا تھا، میرا ہی انتظار کھینچ رہا تھا۔ سورج نے زمین کو جھلسا دیا تھا۔ ہم نے آغازِ شب کے ستاروں تلے گاؤں کی جانب واپسی کا آغاز کیا۔ ریت ہمارے پیروں کے تلوؤں کو جھلسا رہی تھی۔ گوشہ نشین آگے آگے تھا۔ اس رات میں نے سوچا کہ اسے چند الفاظ کو شناخت کرنا اور انھیں بولنا سکھاؤں گا۔ کتا اور گھوڑا، یہ میرا خیال ہے کہ یہ اس کام کے اہل ہیں اور کئی پرندے بھی جیسے سیزر کی بلبلیں وغیرہ۔ ایک انسان کا ذہن خواہ کس قدر خام ہو، یہ بہرحال ان بے عقل جان وروں سے برتر ہی ہے۔ اس فرومائیگی اور بے چارگی نے، جس کا میں نے اس گوشہ نشین میں ادراک کیا، میرے ذہن میں اوڈیسی کے جاں بہ لب بوڑھے کتے آرگس کی شبیہ کو تازہ کیا۔ اسی باعث میں نے اسے آرگس کا نام دیا اور اسے یہ نام سکھانے کی کوشش کی۔ بار بار مجھے ناکامی ہوئی۔ مصلحت پسندی، سخت گیری اور ہٹ دھرمی، سبھی کوششیں رایگاں گئیں۔ بے حرکت اور بے جان آنکھوں کے ساتھ یوں لگ رہا تھا جیسے اسے ان آوازوں کا ادراک بھی نہیں ہو پا رہا جو میں اس کو سکھانے کی کوشش کر رہا تھا۔

چند قدموں کے فاصلے پر وہ مجھے بہت دور کھڑا معلوم ہوا۔ شکستہ ''آئیوا'' کے تباہ حال چھوٹے

سفنکس کی مانند ریت پر لیٹے ہوئے وہ آسمانوں کو بدلتے دیکھتا رہا۔ حتی کہ صبح کے جھٹپٹے کے بعد شام ہوگئی۔ مجھے یقین تھا کہ وہ میرے ارادے سے بے خبر تھا۔ مجھے یاد آیا ایتھوپیا کے باشندوں میں یہ مقولہ عام ہے کہ 'بندر شعوری طور پر صرف اس لیے نہیں بولتے مبادا انھیں کام کرنا پڑے۔' میں نے آرگس کی خاموشی کو شک یا خوف کے احساس سے تعبیر کیا۔ اس قیاس سے میں دوسرے قیاسات کی طرف راجع ہوا جو کہیں زیادہ غیر محتاط تھے۔ میں نے سوچا کہ آرگس اور میں مختلف کائناتوں کے باشندے ہیں۔ ہمارے مدرکات باہم مشابہ ضرور ہیں لیکن وہ انھیں ایک مختلف انداز میں یک جا کرتا اور ان سے کہیں مختلف اشیا کا تصور قائم کرتا تھا۔ میں نے سوچا شاید اس کے لیے کوئی شے موجود نہیں تھی۔ بل کہ یہ محض انتہائی مختصر محسوسات کا ایک مسلسل اور چکردار کھیل تھا۔

میں نے یادداشت اور وقت سے تہی ایک دنیا کو تصور کیا۔ میں نے اسما کے بغیر ایک زبان کے امکان کے بارے میں سوچا۔ ایک زبان جو غیر شخصی افعال اور غیر متصرف اوصاف پر مشتمل ہو۔ اس طور دن انجام پذیر ہوتے گئے اور ان کے ساتھ ساتھ سال بھی۔ لیکن ایک صبح ایک طرح کی مسرت سے مملو ایک واقعہ رونما ہوا، شدید ترین دھیمے پن کے ساتھ مینہ برسنے کا واقعہ۔

صحرا کی راتیں یخ ہوتی ہیں لیکن یہ رات آگ کی طرح گرم تھی۔ میں نے خواب دیکھا کہ تھیسلی کا ایک دریا (جس کے پانیوں میں میں نے ایک طلائی مچھلی ڈالی تھی) میری اعانت کے لیے آیا تھا۔ سرخ ریت اور سیاہ چٹان کے درمیان میں نے اسے قریب آتے سنا۔ ہوا کی یخ بستگی اور بارش کی مسلسل سرسراہٹ نے مجھے بیدار کیا۔ میں برہنہ حالت میں بھاگا۔ رات مدھم ہو رہی تھی۔ زرد بادلوں کے تلے قبیلے کے لوگوں نے، جو مجھ سے کم مسرور نہیں تھے، وجد کی کیفیت میں خود کو اس چمکیلی موسلا دھار بارش کے سپرد کر دیا۔ وہ کوریبینٹز کی مانند دکھائی دے رہے تھے جو الوہیت کے حصار میں آچکے ہوں۔ آسمان کی طرف نگاہیں اٹھائے ہوئے آرگس کراہنے لگا۔ پانی کی دھار اس کے چہرے پر بہ رہی تھی۔ تاہم یہ صرف بارش کا پانی نہیں تھا بل کہ (جیسا مجھے بعد میں معلوم ہوا) اس کے آنسو بھی اس میں شامل تھے۔ ''آرگس'' میں پکارا ''آرگس۔''

مہربان ستائشی لہجے میں اس نے کوئی ایسی شے دریافت کی جسے وہ مدت پہلے کھو چکا اور فراموش کر چکا تھا۔ آرگس نے ہکلاتے ہوئے یہ الفاظ ادا کیے ''آرگس یولیسز کتا،'' اور پھر میری طرف دیکھے بغیر بولا ''یہ کتا گوبر میں لیٹا ہوا ہے۔''

ہم حقیقت کو آسانی سے قبول کر لیتے ہیں۔ غالباً اس لیے کہ کسی طور وجدان ہو جاتا ہے کہ کچھ بھی

حقیقی نہیں ہے۔ میں نے اس سے پوچھا کہ وہ ''اوڈیسی'' کے متعلق کیا جانتا ہے۔ یونانی زبان کی ادائی اس کے لیے دشوار تھی۔ مجھے اپنا سوال دہرانا پڑا۔

''بہت کم'' اس نے کہا ''ایک انتہائی فرومایہ رجز گو سے بھی کم۔ اس بات کو کہ جب میں نے اس نظم کو تخلیق کیا تھا، قریب گیارہ سو برس بیت چکے ہیں۔''

(۵)

اس روز گویا ہر بات میری سمجھ میں آ گئی۔ یہ گوشہ نشین لافانی تھے۔ یہی وہ ریتلے پانیوں کا نالا تھا جس کی تلاش وہ گھڑ سوار کر رہا تھا۔ اس شہر کو، جس کا شہرہ گینگز کی مانند دور دور تک پھیلا ہوا تھا، قریب نو سو برس قبل لافانی انسانوں نے منہدم کیا تھا۔ اس کے کھنڈرات کی باقیات سے انھوں نے اسی مقام پر یہ بے قاعدہ شہر تعمیر کیا جس کی میں سیاحت کر چکا تھا۔ یہ ایک طرح کی تظمین یا تقلیب تھی اور قریب قریب ان غیر معقول دیوتاؤں کا معبد بھی جو دنیا پر حکومت کرتے تھے اور جن کے بارے میں ہم اس کے سوا کچھ نہیں جانتے کہ وہ انسان سے مشابہ نہیں تھے۔ یہ تعمیر وہ آخری علامت تھی جس کی طرف لافانی انسان راغب ہوئے۔ یہ علامت ان کی ذہنی کیفیت کی غماز تھی۔ اس تجزیے کے بعد کہ ہر شے بے سود ہے، انھوں نے خیال کی سطح اور خالص تصوراتی سطح پر زندہ رہنے کا فیصلہ کیا۔ انھوں نے یہ عماراتی ڈھانچا کھڑا کیا۔ پھر اسے فراموش کر دیا اور غاروں میں چلے گئے۔ اپنے خیالات میں مستغرق ہو کر انھوں نے پھر شاذ ہی کبھی خارجی دنیا کا مشاہدہ کیا۔

یہ باتیں مجھے ہومر نے بتائی تھیں جیسے کوئی بچے کو سبق پڑھاتا ہے۔ اس نے مجھے اپنے بڑھاپے اور اپنے آخری سفر کی روداد بھی بیان کی جو یولیسز کی طرح اس مقصد کے تحت کیا گیا تھا کہ ان انسانوں تک رسائی حاصل کی جائے جو نہیں جانتے کہ سمندر کیسا مظہر ہے؟ جو نمک لگا ہوا گوشت نہیں کھاتے، نہ جنھیں یہ جاننے کا تجسس ہے کہ پتوار کسے کہتے ہیں؟ وہ لافانی انسانوں کے شہر میں سو سال تک رہا۔ جب اسے مسمار کیا گیا تو اس نے تجویز پیش کی کہ ایک نئے شہر کی بنیاد رکھی جائے۔ یہ بات تعجب خیز نہیں ہے کیوں کہ یہ روایت مشہور ہے کہ لیون کی جنگ کا رجز گانے کے بعد اس نے مینڈکوں اور چوہوں کی جنگ کا رجز گایا۔ وہ اس دیوتا کی طرح تھا جس نے کائنات تخلیق کرنے کے بعد اس میں انتشار بھی پیدا کر دیا۔

لافانی ہونا غیر معمولی بات نہیں ہے۔ انسان کے سوا سبھی مخلوقات لافانی ہیں کیوں کہ وہ موت سے لاعلم ہیں۔ خوف ناک اور ناقابل فہم بات یہ ہے کہ انسان یہ جان لے کہ وہ غیر فانی ہے۔ میں نے غور کیا کہ مذاہب کی موجودگی کے باوجود انسانوں میں یہ عقیدہ بہت کم یاب ہے۔ یہودی، عیسائی اور مسلمان

ابدیت کے قائل ہیں۔ خاص طرح کی تقدس مآبی وہ اس دنیا سے منسوب کرتے ہیں تاکہ یہ ثابت ہو کہ انھیں اس پر ایقان ہے۔ حالاں کہ وہ دوسری دنیاؤں کو مقدر بنائے بیٹھے ہوتے ہیں جو غیر محدود تعداد میں ہیں اور اس دنیا کی جزا یا سزا کی صورت میں ظاہر ہوں گی۔

ہندوستانی مذاہب کا ''چکر'' کا تصور مجھے زیادہ معقول معلوم ہوتا ہے۔ اس چکر میں، جس کا نہ کوئی آغاز ہے نہ اختتام، ہر زندگی گزشتہ زندگی سے اثر پذیر ہوتی اور آئندہ زندگی کے ظہور کا سبب بنتی ہے۔ لیکن کوئی زندگی حتمی یا آخری نہیں ہوتی۔ صدیوں کی ریاضت اور ذہنی تربیت کے بعد لافانی انسانوں نے تحمل اور کسی حد تک بے اعتنائی کے رویے میں کمال حاصل کیا تھا۔ وہ جان گئے تھے کہ وقت کے ایک لامتناہی وقفے میں تمام انسانوں کے ساتھ تمام واقعات رونما ہوتے ہیں۔ اپنے ماضی یا مستقبل کی فضیلتوں کے سبب ہر انسان میں کامل خیر اور اپنے ماضی یا مستقبل کی روسیاہیوں کے سبب کامل گم راہی کا مادہ موجود ہوتا ہے جیسے جفت اعداد توازن کی جانب مائل ہوتے ہیں۔ بہ عینہ بذلہ سنجی اور بھونڈے پن کی اہلیتیں ایک دوسرے کی تقطیع اور تصحیح کرتی ہیں۔ ہر گزرتا ہوا احساس ایک غیر مرئی نظام کے تابع ہوتا ہے۔ میں ایسے لوگوں کو جانتا ہوں جنھوں نے برائی کا ارتکاب کیا تاکہ آنے والی صدیوں میں یہ خیر پر منتج ہو یا ان واقعات پر اثر انداز ہو جو ماضی میں ہو چکے ہیں۔ اس طور دیکھا جائے تو ہمارے تمام افعال جائز ہیں لیکن وہ بے اثر بھی ہیں۔ کیوں کہ اخلاقی یا عقلی معیارات کا کوئی وجود نہیں ہے۔ ہومر نے اوڈیسی کی تشکیل کی۔ اگر ہم وقت کے لامتناہی دور کا تصور کریں جس میں لامحدود واقعات اور تغیرات رونما ہوں تو پھر ممکن ہے اوڈیسی کو کم از کم ایک بار پھر تخلیق کیا جا سکے۔ کوئی انسان کچھ نہیں ہے لیکن ایک لافانی انسان سب انسانوں پر محیط ہے۔ کارنیلیس اگیریپا کی طرح میں دیوتا ہوں، میں سورما ہوں، میں فلسفی ہوں، میں ابدی ہوں اور میں دنیا ہوں۔ یہ سب کچھ اصل میں اس تکلیف دہ بات کو کہنے کے مترادف ہے کہ میں موجود نہیں ہوں۔

دنیا کے اس تصور نے کہ یہ اجمالی مکافاتِ عمل کا ایک نظام ہے، لافانی انسانوں کو شدید متاثر کیا۔ پہلا ردِ عمل یہ ہوا کہ ان میں ترحم کی حس عنقا ہو گئی۔ میں ان قدیم گڑھوں کا ذکر کر چکا ہوں جن کی پرلی طرف موجود میدان شکن آلود ہو چکا تھا۔ ایک مرتبہ ایک شخص سب سے گہرے گڑھے میں سر کے بل گرا۔ وہ زخمی نہیں ہوا نہ مر سکا، بل کہ پیاس سے جلتا رہا، جب تک وہ اس کے لیے رسی نیچے پھینکتے، ستر برس بیت چکے تھے۔ ان کے لیے جسم ایک اطاعت شعار پالتو جان ور تھا اور اس کے لیے وہ سب کچھ کافی تھا جو وہ ہر ماہ اسے نیند کے چند گھنٹوں کے بھتے، کچھ پانی اور گوشت کے ایک ٹکڑے کی صورت میں دیتے تھے۔ ہم کسی کو یہ موقع کیوں دیں کہ وہ ہمیں محدود کرے۔ خیال کی مسرت سے زیادہ پیچیدہ کوئی دوسری مسرت نہیں ہے۔ ہم نے

خود کو اسی کی سپردگی میں دے دیا۔ کبھی کوئی غیر معمولی مہیج ہمیں مادی دنیا کی جانب مائل کرتا ہے، مثال کے طور پر جیسا اس صبح بارش کے قدیم مظہراتی سرور نے کیا۔ لیکن ایسے مواقع شاذ ہی پیدا ہوتے ہیں۔

تمام لافانی انسان مطلق سکوت کی حالت میں رہنے کے اہل ہیں۔ مجھے ایک ایسا شخص یاد ہے جسے میں نے کبھی حالتِ قیام میں نہیں دیکھا۔ اس کی چھاتی پر پرندوں نے گھونسلے بنا لیے تھے۔

اس عقیدے، کہ کوئی ایسی شے موجود نہیں ہے جو کسی دوسری شے میں اپنی تلافی کی صورت نہیں رکھتی، کی فروعات میں سے ایک فرع نے نہایت کم نظریاتی وقعت کی حامل ہونے کے باوصف دسویں صدی کی شروعات یا اختتام کے قریب ہمیں خود کو پردہ زمین پر ہر سمت بکھر جانے کی ترغیب دی۔ اسے ان الفاظ میں بیان کیا جا سکتا ہے ''ایک دریا ایسا ہے جس کے پانیوں میں حیات جاوداں کا رس بہتا ہے۔ سو خطہ ارض پر کہیں نہ کہیں ایک ایسا دریا بھی ہوگا جو اس اثر کو رفع کردے۔'' دریاؤں کی تعداد غیر محدود نہیں ہے۔ ایک لافانی مسافر جو دنیا کا سفر کرے، آخر کسی روز ان سب دریاؤں کا پانی چکھ لے گا۔ ہم نے اس دریا کو دریافت کرنے کی ٹھان لی۔

موت (یا اس کی تلمیح) انسان کو رقت انگیز بناتی ہے۔ وہ صرف اپنی التباسی صورت حال کے باعث ہی متحرک رہتا ہے یعنی یہ کہ ہر فعل جو وہ کرتا ہے، ہو سکتا ہے اس کا آخری فعل ہو۔ کوئی ایسا چہرہ نہیں ہے جو خواب کے چہرے کی مانند منتشر ہو جانے کے امکان سے تہی ہو۔ فانی انسانوں کی ہر شے بازیافت ناپذیر اور مہلک ہے۔ جب کہ دوسری طرف لافانی انسانوں کا ہر فعل (اور ہر خیال) دیگر افعال یا خیالات کی گونج ہے جو کسی مرئی آغاز کے بغیر پیش رو کی حیثیت سے ماضی میں ہوئے۔ یا پھر ان افعال وخیالات کے مطلق پیش بین ہیں جو مستقبل میں زیادہ بین انداز میں رونما ہوں گے۔ کوئی شے ایسی نہیں ہے جو ان گنت آئینوں کی بھول بھلیوں میں گم ہو جانے کی کیفیت میں مبتلا نہ ہو۔ کوئی واقعہ کبھی صرف ایک مرتبہ نہیں ہوتا۔ لافانی انسانوں کے لیے غم ناکی، سنجیدگی، ریت رواج جیسی کوئی شے اہم نہیں ہے۔ ہومر اور میں تانگیر کے پھاٹکوں پر جدا ہوئے۔ میرا خیال ہے ہم نے ایک دوسرے کو الوداع بھی نہیں کہا۔

(۵)

میں نے متعدد بادشاہتوں اور سلطنتوں کی سیاحت کی۔ ۱۰۶۶ء کے موسم خزاں میں میں سٹامپ فورڈ برج پر لڑا۔ مجھے یاد نہیں کہ میں ہیرولڈ کی فوجوں کے ساتھ تھا جنھیں اپنی منزل کو پانے میں زیادہ عرصہ نہ لگا، یا پھر بدبخت ہیرالڈ ہارڈریڈا کی فوجوں میں شامل تھا جو انگریزی سرزمین کو محض چھ فٹ تک ہی فتح

کر پائیں، یا پھر اس کے علاوہ کوئی صورت تھی۔

ساتویں صدی ہجری میں بلق کے مضافات میں میں نے ایک مخصوص رسم الخط اور ایسی زبان میں، جسے میں بھول چکا ہوں اور ایسے حروف تہجی میں جن سے میں اب شناسا نہیں رہا، سند باد کی سات مہمات نقل کیں۔ سمرقند میں ایک جیل کے صحن میں، میں نے شطرنج کی ایک بڑی بازی کھیلی۔ بکنر اور بوہیمیا میں میں نے جوتش کا علم سیکھا۔

۱۶۳۸ء میں میں کولوزسوار 'Koloz svar' اور بعد ازاں لیپ زگ میں رہا۔۱۷۱۴ء میں ابرڈین میں پوپ کی ایلیڈ کی چھ جلدیں خریدیں۔ مجھے یاد ہے میں نے کیسے اشتیاق سے ان کے صفحات کو پلٹا تھا۔ ۱۷۲۹ء کے لگ بھگ میں نے فن خطابت کے ایک پروفیسر، جس کا نام غالباً گیام بیٹسا تھا، اس نظم کے ماخذ کے متعلق گفت گو کی۔ مجھے اس کے دلائل نا قابل تردید معلوم ہوئے۔ ۱۹۲۱ء میں اکتوبر کی چار تاریخ کو پٹنا کو، جو مجھے بمبئی لے جارہا تھا، اریٹرین کی بندرگاہ پر لنگر انداز ہونا پڑا۔ میں کنارے پر اتر کر آگے بڑھا۔ میں نے ان متعدد قدیم صبحوں کو یاد کیا جب میں رومی فوج کا ایک کپتان تھا اور سرخ دریا کے سامنے کھڑا تھا اور بخار اور جادو اور کاہلی نے میرے سپاہیوں کو ناکارہ بنا دیا تھا۔ شہر کے مضافات میں، میں نے صاف پانی کا ایک چشمہ دیکھا، میں نے عادتاً اس میں سے پانی پیا۔ کنارے پر آیا تو ایک خاردار جھاڑی نے میرے ہاتھ کی پشت کو چیر دیا۔ یہ غیر معمولی درد مجھے بہت اذیت ناک محسوس ہوا۔ بے اعتقادی کے ساتھ میں بولنے سے قاصر مگر سرور کی کیفیت میں غرق تھا۔ میں نے خون کے سست رو قطرے کی پیچیدہ ساخت پر غور کیا۔ ایک بار پھر میں دوسرے انسانوں کی مانند فانی تھا۔ اس رات میں صبح تک سویا رہا۔

ایک سال کے وقفہ کے بعد میں نے ان صفحات کو دوبارہ ملاحظہ کیا۔ میں پُر یقین ہوں کہ ان میں سچ لکھا ہے۔ لیکن اولین ابواب میں اور دوسرے ابواب کے چند خاص پیروں میں مجھے کچھ غلط بیانی کا ادراک ہوا۔ یہ عیب شاید اتفاقی تفصیلات کے بے جا بیان کے سبب پیدا ہوا تھا۔ یہ طریقہ کار میں نے شاعروں سے سیکھا ہے جو ہر شے کو مبالغہ آمیزی سے کام لے کر آلودہ کر دیتے ہیں۔ ہوسکتا ہے یہ تفصیلات حقائق کا حصہ ہوں مگر ان حقائق کا ان کی یادداشت سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ میں نے ایک کہیں زیادہ ٹھوس وجہ دریافت کرلی۔ میں اسے ضرور لکھوں گا۔ میری بلا سے چاہے، مجھ پر تخیل پرست ہونے کا الزام دھرا جائے۔

میں نے جو کہانی بیان کی، وہ غیر حقیقی معلوم ہوتی ہے۔ کیوں کہ اس میں دو مختلف انسانوں کے واقعات آپس میں گڈمڈ کر دیے گئے ہیں۔ پہلے باب میں گھڑ سوار اس دریا کا نام معلوم کرنے کی خواہش کا اظہار کرتا ہے جو تھیبز کی فصیلوں کے ساتھ ساتھ بہتا ہے۔ فلامین سروفس، جو پہلے اس شہر کو ہیکاٹام پائیلس

کا نام دے چکا تھا، کہتا ہے کہ یہ دریائے 'مصر' ہے۔ یہ تمام جملے اس کی بہ جائے ہومر کے اسلوب سے زیادہ مطابقت رکھتے ہیں جو تھیبز ہیکاٹا مپائلس کی 'ایلیڈ' میں اپنا اظہار کرتا ہے اور جو اوڈیسی میں پروٹیئس اور یولیسز کی زبانی حتمی انداز میں کہتا ہے کہ 'مصر کا دریائے نیل'۔''

دوسرے باب میں رومی باشندے نے آب حیات پینے کے بعد یونانی زبان میں چند الفاظ کہے، یہ الفاظ بھی ہومر کی طرز نگارش کے آئینہ دار ہیں۔ انھیں جہازوں کی معروف فہرست کی آخری سطروں میں پڑھا جا سکتا ہے۔ بعد ازاں چکر دار محل کے بارے میں وہ کہتا ہے کہ اس پر مجھے ندامت ہے۔ یہ الفاظ بھی ہومر کے ہیں جو دراصل اس دہشت کا خالق تھا۔ انھی بے ضابطگیوں نے مجھے مشوش کیا۔ ان میں سے کچھ جمالیاتی نوعیت کی تھیں جن کی مدد سے میں سچ تک پہنچ پایا۔ یہ سب آخری باب میں شامل ہیں۔ وہاں یہ لکھا ہوا ہے کہ میں 'سٹامفورڈ برج' پر لڑا۔ میں نے بلق میں سیاح سندباد کی سیاحتوں کو نقل کیا۔ میں نے ابرڈین میں پوپ کی انگریزی زبان میں لکھی گئی 'ایلیڈ' کو خریدا۔ وہاں یہ بھی پڑھا جا سکتا ہے کہ میں نے بکنز اور پھر بوہیمیا میں جوتش کا علم سیکھا۔ ان میں سے کوئی ایک شہادت بھی غلط نہیں ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ انھیں اصرار کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ ان میں سے ابتدائی چند شہادتیں ایک جنگ جو کے لیے مناسب معلوم ہوتی ہیں۔ لیکن قاری کو احساس ہوگا کہ راوی جنگ جویانہ سرگرمیوں پر زیادہ گفت گو سے احتراز کرتا اور انسانی قسمت سے متعلق مباحث پر زور بیان صرف کرنے کو ترجیح دیتا ہے۔ میں نے یہ سب کچھ ایک خاص وجہ سے لکھا ہے۔ میں نے یہ اس واسطے لکھا کیوں کہ مجھے احساس تھا کہ یہ روداد حسرت انگیز ہے۔ رومی فلامینس روفس کی زبانی یہ ایسا نہیں لگتا۔ دراصل اسے ہومر نے بیان کیا۔ تعجب خیز بات یہ ہے کہ موخر الذکر نے تیرھویں صدی میں سندباد یعنی ایک دوسرے یولیسز کی مہمات کو نقل کیا اور متعدد صدیوں بعد ایک وحشیانہ زبان میں اپنی ایلیڈ کی نئی ہیئتوں کو بیان کیا۔ جہاں تک اس فقرے کا تعلق ہے، جس میں 'بکنز' کا لفظ استعمال ہوا، تو یہ بات واضح ہے کہ یہ ایک باعلم شخص کا اختراع کردہ ہے جو (جہازوں کی فہرست کے مصنف کی مانند) رفیع الشان الفاظ لکھنے کا متمنی تھا۔

اختتام قریب ہو تو یادداشت میں موجود شبیہیں باقی نہیں رہتیں۔ صرف لفظ رہ جاتے ہیں۔ یہ بات تعجب خیز نہیں ہے کہ وقت نے الفاظ کو الجھا دیا جنھوں نے کبھی مجھے اس شخص کی قسمت کی علامتوں سے باندھے رکھا جو کتنی ہی صدیاں میرے ساتھ رہا۔ میں ہومر رہ چکا ہوں۔ جلد ہی میں یولیسز کی طرح کچھ بھی نہیں رہوں گا۔ جلد ہی میں تمام انسانوں پر محیط ہو جاؤں گا۔ میں مر جاؤں گا۔

مزید عبارت (۱۹۵۰ء): گزشتہ اشاعت سے متعلق منظر عام پر آنے والے تبصروں میں سے ایک

اہم تبصرے کا نام، جسے انتہائی شائستہ ہرگز نہیں کہا جا سکتا، ''بائبل کی مطابقت سے کئی رنگوں کا ایک لبادہ'' (مانچسٹر، ۱۹۴۸ء) ہے۔ یہ ڈاکٹر ناہم کارڈو یرو کے انتہائی سرکش قلم کا شاخسانہ ہے۔ یہ قریب سو صفحات پر مشتمل ہے۔ اس میں مصنف نے یونانی سینٹوز کا ذکر کیا ہے۔ قدیم لاطینی زبان کے سینٹوز کا، الیگزینڈر راس کی ''Virgiliuo evangelizans'' کا، جارج موز کی تراکیب کا، اور ایلیٹ کا، اور آخر میں اس اسلوبِ نگارش کا ذکر کیا گیا ہے جسے قدیم نوادرات کے بیوپاری جوزف کارٹافیلس سے منسوب کیا جاتا ہے۔ اول باب میں وہ پلینی کی Historia naturalis, V,8، دوسرے باب میں تھامس ڈی کوئنسی کی Writings, III, 439، تیسرے میں سفیر پیرے چانٹ کے نام ڈیکارٹ کے مکتوبات اور چوتھے میں برنارڈ شا کی Back to Methuselab V سے مختصر الحاقی عبارتوں کا انتخاب کر کے وہ ان پر شدید جرح کرتا ہے۔ ان بے جا اضافوں یا سرقہ بازیوں کی نشان دہی کے بعد وہ یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ پوری دستاویز ہی مشکوک ہے۔

میری رائے میں اس نوع کا نتیجہ ناقابلِ قبول ہے۔ ''جب اختتام قریب ہو'' کارٹافیلس نے لکھا ہے ''تو یادداشت میں موجود کوئی شبیہ باقی نہیں رہتی۔ صرف الفاظ رہ جاتے ہیں''۔ الفاظ، اپنی جگہ سے سرکے ہوئے اور حذف کیے ہوئے، دوسروں سے منسوب الفاظ۔ یہ وہ مختصر باقیات تھیں، جو زمانوں اور صدیوں کے بعد اس کے پاس رہ گئی تھیں۔

'تیس' کا مسلک

اصل مسودہ لیڈن یونی ورسٹی میں ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔ یہ لاطینی زبان میں ہے۔ تاہم اس میں یونانی کلاسیکی ادب کے چند اوصاف کی موجودگی کی بنا پر یہ مفروضہ قائم کیا جا سکتا ہے کہ اسے یونانی زبان سے ترجمہ کیا گیا ہے۔ 'لیس گانگ' کے مطابق اسے چوتھی صدی عیسوی میں لکھا گیا تھا۔ اپنی کتاب 'انحطاط و زوال' کے پندرھویں باب کے ایک حاشیے میں گبن نے اس کا سرسری طور پر ذکر کیا ہے۔ مسودے کا گم نام مصنف لکھتا ہے:

''...یہ مسلک کبھی زیادہ نہ پھیلا۔ اس کے معتقدین تعداد میں نہایت کم ہیں۔ آگ میں جلا کر یا تلوار کے وار سے ان کی بڑی تعداد کو قتل کر دیا گیا۔ یہ کسی بھی اوٹ میں سو جاتے ہیں۔ انھیں اپنے لیے کسی قسم کی قیام گاہ بنانے کی ممانعت ہے۔ یہ جنگوں سے تباہ حال کھنڈرات میں رہتے ہیں۔ بالکل برہنہ حالت

میں سفر کرتے ہیں۔ یہ تو وہ باتیں ہیں جنھیں سبھی جانتے ہیں۔ میرا مقصد ان تمام حقائق کو یہاں تحریری طور پر محفوظ کر دینا ہے جو اس مسلک کے عقائد اور رسوم و رواج سے متعلق مجھ پر آشکار ہوئے۔ میں نے اس مسلک کے مذہبی رہنماؤں سے مناظرے کیے۔ لیکن انھیں اپنے مذہب کی طرف مائل کرنے میں مجھے بہت کم کامیابی ہوئی۔

اس مسلک سے متعلق پہلی اہم شے جس میں مجھے دل چسپی محسوس ہوئی، مُردوں کے بارے میں ان کے عقائد کا تنوع ہے۔ مثال کے طور پر اس مسلک کے ماننے والے عام افراد کا عقیدہ ہے کہ مرنے والوں کی تکفین کا مطلب انھیں ان کی روحوں کو سونپنا ہوتا ہے۔ جو بے عقیدہ لوگ ہیں ان کا خیال ہے کہ حضرت عیسیٰ مسیح کی اس فہمائش 'مردوں کو اپنے مردے دفنانے دو' کا مطلب یہ ہے کہ وہ تجہیز و تکفین سے متعلق ہماری شاہانہ رسومات سے نالاں تھے۔

اس مسلک کا ہر پیروکار اس ہدایت پر مکمل عمل کرتا ہے کہ 'جو کچھ کسی کے پاس ہے، اسے بیچ دو اور غربا میں خیرات کر دو۔' جو صاحب استطاعت ہیں وہ خود سے کم تر کو خیرات دیتے ہیں اور جو کم تر ہیں، وہ آگے کسی کم ترین کو۔ اس حوالے سے دیکھا جائے تو ان کے افلاس اور برہنگی کی وجہ سمجھ میں آتی ہے۔ یہ کیفیت انھیں فردوس عدن کے آدم سے قریب تر کرتی ہے۔

جوش و خروش کے ساتھ وہ ان الفاظ کو دہراتے ہیں، ''ہوا میں اڑتے ہوئے پہاڑی کوؤں کا مشاہدہ کرو۔ نہ یہ زمین میں تخم ریزی کرتے ہیں۔ نہ یہ پودوں کی صورت نمو پاتے ہیں۔ نہ یہ سائبان بناتے ہیں اور نہ گھونسلا۔ پھر بھی تمھارا آسمانی باپ ان کو خوراک دیتا ہے۔ کیا تم ان سے بہتر نہیں ہو؟'' یہ اپنے عقیدے کے باعث ہر طرح کی پس اندازی سے محترز رہتے ہیں۔ ''اگر خدا زمین کو گھاس کا لباس عطا کرتا ہے جو آج ہے، مگر کل اسے بھٹی میں جھونک دیا جائے گا، تو کیا وہ تمھیں لباس نہ دے گا۔ اے بے عقیدہ لوگو کبھی فکر مت کرو کہ ہم کیا کھائیں گے؟ یا ہم کیا نوش کریں گے؟''

اس مسلک کا ایک عقیدہ یہ بھی ہے کہ ''جس شخص نے عورت کو بری نظر سے دیکھا تو اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ اسے چھونے سے پہلے ہی دل میں اس کے ساتھ زنا کر چکا ہے۔'' دراصل یہ انسانی عصمت کی حفاظت کی خاطر براہ راست ہدایت ہے۔ تاہم اس مسلک کے ایسے پیروکاروں کی تعداد کم نہیں ہے جن کا عقیدہ یہ ہے کہ اس دنیا میں اگر کوئی ایک شخص بھی ایسا موجود ہے جس نے عورت کو نظر بد سے دیکھا تو اس کا مطلب یہ ہے کہ صرف وہی نہیں بل کہ تمام انسانیت زناکاری کی مرتکب ہوئی۔ بدی کی خواہش، بدی کے ارتکاب جیسا ہی سنگین گناہ ہے۔ خواہش کے ذریعے ایک انسان کچھ بھی کیے بغیر ایک سنگین بدکاری کا

ارتکاب کر سکتا ہے۔

یہ مسلک عبادت گاہوں پر یقین نہیں رکھتا۔ اس مسلک کے مبلغین کسی پہاڑ یا دیوار یا بعض اوقات ساحل پر کھڑی کشتی پر چڑھ کر تبلیغ کرتے ہیں۔

اس مسلک کے نام سے متعلق مسلسل قیاس آرائیاں کی جاتی ہیں۔ ایسے ہی ایک قیاس کے مطابق اس کا نام اس کے پیروکاروں کی اس تعداد کا غماز ہے جو اب باقی رہ گئی ہے۔ یہ بات مضحکہ معلوم ہوتی ہے۔ لیکن اس میں ایک طرح کی پیشین گوئی کا عنصر موجود ہے۔ اس کے عقائد اس درجہ کج رو ہیں کہ آخر ایک دن یہ مسلک معدوم ہو کر ہی رہنا تھا۔ یوں بھی قیاس کیا جاتا ہے کہ یہ نام کشتی نوح کی اونچائی سے ماخوذ ہے جو تیس' کیوبٹ' تھی۔ یہ بھی خیال کیا جاتا ہے کہ یہ ایک قمری مہینے میں شامل راتوں کی تعداد پر مبنی ہے۔ تاہم یہ مفروضہ تقویم کی موجودہ ہیئت سے غیر موافق ہے۔ کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ بپتسمہ کے وقت حضرت عیسیٰ مسیح کی عمر تیس برس تھی۔ کچھ کہتے ہیں کہ یہ حضرت آدم کے ان برسوں کی تعداد پر مبنی ہے جن کے بعد وہ زمین کی سرخ مٹی سے اٹھائے گئے تھے۔ یہ تمام قیاسات مساوی طور پر غیر درست ہیں اور اتنی ہی غیر معتبر ان تیس دیوتاؤں کے سروں یا مسندوں کی فہرست ہے۔ ایک دیوتا کا نام ابراکس ہے۔ اس دیوتا کا سر مرغے کا ہے، بازو اور دھڑ انسانی اور پیچھے ایک لپٹے ہوئے سانپ جیسی دم ہے۔

'سچ' کو بیان کرنے کی بے پایاں اہلیت مجھے نہیں ملی۔ یعنی میں ایسا شخص ہوں جو سچ سے واقف تو ہے مگر اسے بیان کرنے کے اہل نہیں ہے۔ میں خود کو قابل نفرت بدعت کے بیان تک ہی محدود رکھوں گا۔ 'لفظ' کو گوشت پوست کا جسم دیا گیا ہے تاکہ یہ دوسرے انسانوں کی مانند ہی ایک انسان کا روپ دھار لے اور سولی پر چڑھ کر خدا کی تصدیق کرے اور پھر اسی خدا کے ذریعے نجات پائے۔ اس کی پیدائش منتخب عورت کے بطن سے ہوتی ہے۔ صرف محبت کے پرچار کے لیے نہیں بل کہ شہادت کی فضیلت کے حصول کے لیے بھی۔

یہ ضروری ہے کہ واقعات اپنی ہیئت میں ناقابل فراموش ہوں۔ ایک انسان کا تلوار کے وار یا زہر سے بھرا پیالہ پینے سے مر جانا، نوع انسان کے ذہن کو وقت کے اختتام کی طرف متوجہ کرنے کے لیے کافی نہیں ہے۔ خدائے بزرگ و برتر نے اشیا کو ڈرامائی انداز میں ترتیب دیا ہے۔ یہ اشیا ایک طور سے توجیہ پیش کرتی ہیں عشائے ربانی کی، یسوع مسیح کے الفاظ کی جن میں اس کے افشائے راز کی پیشین گوئی کی گئی تھی، اپنے حواریوں میں سے ایک کو یسوع کی مسلسل تنبیہ کی، نان اور شراب کی لذت کی، پیٹر کے وعدوں کی، بارہ حواریوں کی خوابیدگی کی، خدا کے بیٹے کی انسانی دعا کی، پسینے جیسے خون کی، تلواروں اور ڈنڈوں

کے جمِ غفیر کی، بے وفائی کے بوسے کی، یسوع کے ہاتھ دھونے کے عمل کی، تازیانہ زنی کی، طعن و تشنیع کی، کانٹوں کے تاج کی، ارغوانی قبا اور سرکنڈوں کے عصا کی، کڑوے سرکے کی، پہاڑ کی چوٹی پر ایستادہ صلیب کی، نادم چور سے کیے گئے وعدے کی، کپکپاتی زمین اور زمین پر پھیلی تاریکی کی۔

الہامی معاونت کی وجہ سے میں اس قابل ہو پایا ہوں کہ اس مسلک کے نام کی اصل اور مخفی وجہ معلوم کر پاؤں۔ کیری اوتھ میں، جہاں اس مسلک کا موجودہ صورت میں ظہور ہوا، ایک مجلس منحرفین موجود ہے جو 'تمیں سکے' کے نام سے مشہور ہے۔ یہ اس کا ابتدائی نام ہے۔ اس سے ہمیں کچھ سراغ ملتا ہے اصل معاملے کا۔ یسوع کو سولی پر چڑھانے کے ناٹک میں (میں یہ بات تمام تر تقدس اور احترام کو ملحوظ خاطر رکھتے ہوئے کہ رہا ہوں) کچھ اداکار دانستہ اور کچھ نادانستہ طور پر اس میں شامل تھے، مگر سبھی ضروری اور ناگزیر۔ نادانستہ طور پر شامل اداکار پادری تھے جنھوں نے چاندی کے سکے عطا کیے۔ نادانستہ اداکار وہ ہجوم تھا جس نے 'باراباس' کے متعلق استفسار کیا۔ نادانستہ اداکار یہودا کا حاکم تھا۔ نادانستہ اداکاروں میں رومی سپاہی بھی شامل تھے جنھوں نے یسوع مسیح کو سولی پر چڑھانے کے لیے صلیب نصب کی۔ جنھوں نے میخیں ٹھونکیں اور یسوع مسیح کا لباس حاصل کرنے کے لیے قرعہ اندازی کی۔ دانستہ اداکار بس دو ہی تھے۔ نجات دہندہ اور یسوع مسیح۔ موخر الذکر نے چاندی کے تمیں سکے مرحمت کیے جو نجات کی قیمت تھے اور خود کو سولی پر ٹنگوالیا۔ بہ طور انسان تب ان کی عمر تینتیس برس تھی۔ مسلک میں سبھی اداکار لائق پرستش ہیں۔ تاہم باقی سب کو معاف کر دیا جاتا ہے۔ کیوں کہ مجرم کوئی ایک شخص نہیں ہے۔ ہر شخص، ارادی یا غیر ارادی طور پر الہامی عقل کے وضع کردہ اس منصوبے کا ایک حصہ ہے۔ سو اس عظمت میں سبھی حصہ دار ہیں۔

مزید کوئی کراہت انگیز بات لکھتے ہوئے میرے ہاتھ کپکپاتے ہیں۔ اپنے بزرگوں کے تتبع میں اس مسلک کے پیروکار مقررہ عمر کو پہنچنے کے بعد خود کو تضحیک کا نشانہ بناتے ہیں اور پہاڑ کی چوٹی پر سولی پر چڑھ جاتے ہیں۔ پانچویں امر ربی کی قابل تعزیر خلاف ورزی کو تمام تر شدت کے ساتھ، جو انسانی اور الہامی ضابطہ قانون کا منتہا و مقصود ہے، اپنے انجام کو پہنچنا چاہیے۔ تمام انسانی عذاب، ملائکہ کی نفرت...''

یہاں مسودہ تمام ہوتا ہے۔ مزید مسودہ دریافت نہیں ہو سکا۔

قُرص

میں ایک لکڑ ہارا ہوں۔ اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا کہ میرا نام کیا ہے۔ وہ جھونپڑی جہاں میں پیدا ہوا اور جہاں غالباً میں جلد ہی مر جاؤں گا، جنگل کے کنارے ایستادہ ہے۔

اس جنگل کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ ایسے سمندر تک پھیلا ہوا ہے جو تمام زمین پر محیط ہے اور یہ کہ اس جنگل میں ایسے جھونپڑے جیسا کہ ایک میرا بھی ہے، دور تک بکھرے ہوئے ہیں۔ میں نے سمندر کبھی نہیں دیکھا۔ اس لیے میں اس بارے میں کچھ نہیں جانتا۔ نہ ہی میں کبھی جنگل کا پرلا کنارہ دیکھ پایا ہوں۔ بچپن میں میرے بڑے بھائی نے مجھ سے قسم لی تھی کہ ہم سارے جنگل کو کاٹ ڈالیں گے حتیٰ کہ ایک درخت بھی باقی نہیں بچے گا۔ میرا بھائی مر گیا۔ جو کچھ میں اب تلاش کر رہا ہوں یا آئندہ تلاش کروں گا' اس کا میرے بھائی سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ وہ ایک بہت مختلف شے ہے۔ مغرب کی سمت ایک ندی بہتی ہے جس میں سے میں اپنے ہاتھوں سے مچھلی شکار کرتا ہوں۔ جنگل میں بھیڑیے ہیں۔ لیکن میں بھیڑیوں سے خوف زدہ نہیں ہوں۔ اپنے کلھاڑے پر مجھے اعتماد ہے اور اس کے پھل نے کسی موقع پر مجھے ناکامی کا منہ نہیں دیکھنے دیا۔

میں نے کبھی اپنی عمر کے برسوں کا شمار نہیں کیا۔ میں جانتا ہوں یہ تعداد میں کافی زیادہ ہیں۔ مجھے اب دکھائی نہیں دیتا۔ گاؤں میں' جہاں اب میں نہیں جاتا مبادا اپنا راستہ کھو بیٹھوں' مجھے سب 'بخیل' سمجھتے ہیں لیکن مجھ جیسے لکڑہارے کے پاس بھلا کیا خزانہ ہو سکتا ہے جسے میں ان سے چھپاؤں گا۔

برف پڑتی ہے تو اسے اندر آنے سے روکنے کے لیے میں اپنے گھر کے دروازے کے آگے ایک پتھر رکھ کر اسے کس کر بھیڑ لیتا ہوں۔ مدت پہلے ایک شام مجھے بھاری قدموں کی چاپ سنائی دی اور پھر میرے گھر کے دروازے پر دستک ہوئی۔ میں نے دروازہ کھولا۔ ایک اجنبی اندر داخل ہوا۔ وہ عمر رسیدہ اور دراز قد تھا اور ایک کٹے پھٹے کمبل میں لپٹا ہوا تھا۔ اس کے چہرے پر ایک داغ تھا۔ اس کی پیرانہ سالی نے اس میں کوئی ضعف پیدا کرنے کی بجائے جیسے اسے استحکام اور وقار بخشا تھا۔ تاہم میں نے دیکھا کہ وہ ایک سونٹے کی مدد کے بغیر قدم نہیں اٹھا سکتا تھا۔ ہم نے چند الفاظ کا تبادلہ کیا جو مجھے اب یاد نہیں ہیں۔ اس نے بتایا ''میں بے گھر ہوں۔ جہاں جگہ ملتی ہے سو جاتا ہوں۔ میں نے سیکسونز کی سرزمین کے طول و عرض میں سفر کیا ہے۔''

ان الفاظ نے اس کی کہن سالی کی تصدیق کی۔ میرا باپ اکثر سیکسون کی سرزمین کا ذکر کرتا تھا جسے اب لوگ انگلستان پکارتے ہیں۔ میرے پاس روٹی اور مچھلی تھی۔ ہم نے کھانے کے دوران ایک لفظ بھی ایک دوسرے سے نہ کہا۔

میں نے فرش پر چند کھالیں بچھا کر، جہاں میرا بھائی مرا تھا، اس کے لیے گدا بنا دیا۔ رات ہوئی تو ہم سو گئے۔

دن کا اجالا پھیلنا شروع ہوگیا تھا جب ہم جھونپڑے سے روانہ ہوئے۔ بارش تھم گئی تھی اور زمین تازہ برف سے ڈھکی ہوئی تھی۔ میرے رفیق کا سونٹا اس کے ہاتھ سے پھسل گیا تو اس نے مجھے سونٹا اٹھانے کا حکم دیا۔

''میں تمھارا حکم کیوں مانوں۔'' میں نے کہا۔

''کیوں کہ میں ایک بادشاہ ہوں۔'' اس نے جواب دیا۔

میں نے سوچا کہ وہ پاگل تھا۔ سونٹا اٹھا کر میں نے اسے تھمایا۔ اس نے قدرے بدلی ہوئی آواز میں کہا۔ ''میں سکیجنز کا بادشاہ ہوں۔ اکثر بہت کٹھن لڑائیوں میں میں نے اپنے لوگوں کو فتح سے ہم کنار کیا۔ لیکن ایک نجس لمحے میں مجھ سے میری بادشاہت چھن گئی۔ میرا نام آئیسرن ہے اور میں اوڈن کی نسل میں سے ہوں۔''

''میں اوڈن کی پوجا نہیں کرتا۔ میں عیسیٰ مسیح کا عبادت گزار ہوں۔'' میں نے کہا۔

وہ چلتا رہا گویا میں نے سنا ہی نہ ہو۔ ''میں نے جلاوطنی کی زندگی گزاری ہے۔ لیکن میں اب بھی ایک بادشاہ ہوں کیوں کہ میرے پاس ایک قرص ہے۔ کیا تم اسے دیکھنا چاہو گے۔''

اس نے اپنے ہڈیالے ہاتھ کی مٹھی کھولی۔ وہاں کچھ بھی نہیں تھا۔ تب مجھے یاد آیا کہ وہ ہمیشہ اپنا ہاتھ بند رکھتا تھا۔

مجھے بہ غور دیکھتے ہوئے وہ بولا ''تم اسے چھو کر دیکھ سکتے ہو۔''

کچھ شک کے ساتھ میں نے انگلی کی پوروں سے اس کی ہتھیلی کو چھوا۔ مجھے وہاں کچھ سرد شے محسوس ہوئی اور چمک سی دکھائی دی۔ مٹھی فوراً ہی بند ہوگئی۔ میں کچھ نہیں بولا۔ وہ آدمی بڑے تحمل سے بولتا رہا جیسے کسی بچے سے مخاطب ہو۔

''یہ اوڈن کی قرص ہے''۔ اس نے کہا ''اس کا بس ایک ہی رخ ہے۔ دنیا میں کوئی شے ایسی نہیں ہے جس کا بس ایک رخ ہو۔ جب تک قرص میری تحویل میں ہے' میں بادشاہ ہوں۔''

''کیا یہ سونے کی ہے؟'' میں نے پوچھا۔

''میں نہیں جانتا۔ یہ اوڈن کی قرص ہے اور اس کا بس ایک ہی رخ ہے۔''

اسی لمحہ مجھ میں اس قرص کو حاصل کرنے کی لالچ نے جنم لیا۔ اگر یہ میرے پاس آجائے تو میں اسے سونے کے ڈلے کے عوض بیچ دوں گا۔ میں بادشاہ بن جاؤں گا۔ میں نے خانہ بہ دوش سے کہا کہ ''میں نے اپنے جھونپڑے میں سکوں سے بھرا ہوا ایک صندوق دبایا ہوا ہے۔ وہ سونے کے سکے ہیں اور کلھاڑی کے پھل

کی طرح چمکتے ہیں۔ اگر وہ مجھے اوڈن کی قرص دے دے تو میں اسے بدلے میں وہ صندوق دے دوں گا۔"
اس نے تلخی سے جواب دیا "مجھے یہ سودا قبول نہیں ہے۔"
اس نے میری طرف اپنی پیٹھ موڑ لی۔ اس کی گردن کی پشت پر کلہاڑی کا ایک وار اسے پچھاڑ دینے کے لیے کافی تھا۔ جونھی وہ گرا اس کی مٹھی کھل گئی۔ ہوا میں مجھے چمک سی لہراتی دکھائی دی۔ میں نے اس جگہ کو اپنی کلھاڑی سے نشان زد کیا۔ اس کی لاش گھسیٹ کر ندی تک لایا جو بہت تیز بہ رہی تھی۔ لاش کو ندی میں پھینک دیا۔ جھونپڑے میں واپس آ کر میں نے قرص کو تلاش کرنے کی کوشش کی۔ لیکن وہ مجھے کہیں نہ ملی۔ اس بات کو برسوں بیت چکے ہیں اور میں ابھی تک اس قرص کو تلاش کرنے کی کوشش کیے جا رہا ہوں۔

غدار اور سورما

"ہر افلاطونی برس
غلط اور درست کے نئے معیارات اگلتا ہے
اور اس کے بدلے پرانے معیارات نگل لیتا ہے
تمام انسان رقاص ہیں اور ان کے قدم
ایک گھڑیال کی وحشیانہ ٹھن ٹھن پر تھر کتے ہیں"
(ڈبلیو۔ بی۔ ییٹس۔ "مینارا")

چیسٹرٹن، جس نے عالی شان سرّی داستانیں ایجاد کیں اور پھر انھیں سجایا سنوارا، اور محلاتی مشیر لائبنیز، جو لمحہ تخلیق سے ماقبل موجود توازن کا دریافت کنندہ تھا، کے گہرے اثر تلے اپنی بے کار سہ پہروں میں، میں نے اس کہانی کے پلاٹ کا تصور کیا جسے میں شاید کسی روز لکھوں گا۔ مجھے لگتا ہے کہ اس میں تفصیلات، توازن اور ترتیب کا فقدان ہے۔ اس کہانی کی چند پرتیں ایسی ہیں جو ہنوز مجھ پر نہیں کھلیں۔ آج تین جنوری ۱۹۴۴ء کو مجھے یہ اس طور سمجھ میں آئی ہے:

یہ واقعہ ایک جبر زدہ اور سرکش ملک میں رونما ہوا۔ جیسے پولینڈ، آئرلینڈ، وینیشن جمہوریہ، جنوبی امریکا یا بالکن ریاست... بل کہ یہ واقعہ ہو چکا ہے۔ راوی میرا ہم عصر ہی ہے۔ تاہم یہ کہانی انیسویں صدی کے آغاز یا وسط میں کہیں وقوع پذیر ہوئی۔ فرض کر لیتے ہیں (راوی کی سہولت کی خاطر) یہ ملک آئرلینڈ ہے۔ فرض کر لیتے ہیں کہ یہ سن ۱۸۲۴ء ہے۔ راوی کا نام "زیان" ہے۔ یہ نوجوان، ولید اور دل نشیں مقتول

فرگس کلپیٹرک کا پڑپوتا ہے جس کی قبر کی پراسرار طور پر بے حرمتی کی گئی، جس کی شخصیت میں ہیوگو اور براؤننگ کی شاعری کا رنگ موجود ہے اور جس کا مجسمہ سرخ دلدلوں کے وسط میں ایک بھورے رنگ کے پہاڑ کی زینت بنا ہے۔

کلپیٹرک ایک باغی تھا، باغیوں کے گروہ کا ایک خفیہ اور باوقار کپتان۔ حضرت موسیٰ نے موب کی سرزمین پر پیشین گوئی کی لیکن وہ موعودہ زمین تک نہیں پہنچ سکے۔ کلپیٹرک بھی فتح مند بغاوت کے واقعہ سے پیش تر ہی، جس کی اس نے پیش بندی کی اور اس کے بارے میں خواب دیکھا تھا، مارا گیا۔ اس کی موت کی اولین صد سالہ برسی قریب ہے۔ جرم کے واقعات پراسرار ہیں۔ اس سورما کی سوانح حیات لکھنے پر مامور ریان دریافت کرتا ہے کہ یہ معمہ پولیس کی سادہ تفتیش کی حدود سے پرے تک پھیلا ہوا ہے۔ کلپیٹرک کا قتل ایک ناٹک گھر میں ہوا۔ برطانوی پولیس کبھی قاتل کا سراغ نہیں لگا سکی۔ مورخین کا خیال ہے کہ یہ بات پولیس والوں کی نیک نامی کا دفاع نہیں کر پاتی ہے کیونکہ اغلب قیاس یہ ہے کہ پولیس ہی نے اسے قتل ہو جانے دیا تھا۔

اس معمے کی دیگر تفصیلات نے ریان کو الجھایا۔ یہ دائروی نوعیت کی ہیں۔ وہ دور افتادہ خطوں، دور افتادہ ادوار کے واقعات کو بہ ہم ملاتی یاد ہراتی معلوم ہوتی ہیں۔ مثال کے طور پر کوئی اس بات سے بے خبر نہیں ہے کہ سورما کی لاش کا معائنہ کرتے ہوئے افسران کو ایک سربہ مہر خط ملا تھا جس میں سورما کو ناٹک گھر جانے میں مضمر خدشے سے قبل از وقت آگاہ کیا گیا تھا۔ بالکل جیسے جولیس سیزر کو، اس مقام کی طرف جاتے ہوئے، جہاں اس کے دوستوں کے خنجر اس کے منتظر تھے، ایک رقعہ وصول ہوا جسے اس نے کبھی نہیں پڑھا اور جس میں غداروں کے ناموں کے ساتھ ساتھ غداری کا راز بھی فاش کیا گیا تھا۔ سیزر کی بیوی، کالپرینا نے ایک خواب میں ایک مینار کی تباہی کا منظر دیکھا جس کو منہدم کرنے کا فرمان مجلس اکابر نے جاری کیا تھا۔ کلپیٹرک کی موت سے قبل ملک بھر میں غلط اور گم نام افواہیں گردش کرنے لگی تھیں کہ کلگارون کا دائروی مینار جل کر بھسم ہو گیا ہے۔ اس بات کو ایک پیش آگاہی سمجھا جا سکتا ہے کیوں کہ کلپیٹرک کلگارون میں پیدا ہوا تھا۔ سیزر کے قصے اور ایک آئرش باغی کی کہانی کے درمیان ان متوازی باتوں (اور دیگر امور) نے ریان کو یہ قیاس کرنے پر مائل کیا کہ وقت کی ایک خفیہ ہیئت، دہرائے جانے والے عوامل کے ایک ڈھانچے کا وجود ہے۔ اس نے ایک عشری تاریخ کے بارے میں سوچا جس کا کونڈورسٹ نے تصور کیا تھا۔ ان صوریات کے متعلق سوچا جنھیں ہیگل، سپنگلر اور وائیسو نے تجویز کیا۔ ہیوئڈ کے کرداروں کے بارے میں سوچا جو سونے سے لوہے میں ڈھل گئے۔ اس نے ارواح کے تناسخ کے عقیدے کے متعلق

سوچا، ایک تصور جس نے کلٹی زبان کے ادب کو وحشت سے مملو کیا۔ اس نے سوچا کہ فرگس کلپیٹرک ہونے سے پیشتر فرگس کلپیٹرک دراصل جولیس سیزر تھا۔ اس نے چند نئے حقائق دریافت کیے جنھوں نے اسے ان دائروی بھول بھلیوں سے نجات دی۔ ایسے حقائق جنھوں نے اسے ایک دوسری زیادہ لاینحل اور غیر متجانس بھول بھلیوں میں غرق کر دیا۔ یہ وہ خاص الفاظ تھے جنھیں ایک گداگر نے فرگس کلپیٹرک سے اس کی موت کے روز کہے، جسے شیکسپیئر اپنے المیہ ناٹک ''میکبتھ'' میں پہلے سے بہ طور نمونہ لکھ چکا تھا۔ یہ بات کہ تاریخ تاریخ ہی کی نقل ہوتی ہے، اپنے طور پر تو حیران کن ہے۔ لیکن تاریخ کا ادب کی تتبع کرنا بالکل ہی ناقابل فہم ہے۔

ریان نے معلوم کیا کہ ۱۸۱۴ء میں کلپیٹرک کے رفقا میں سے عمر رسیدہ ترین شخص الیگزینڈر تولان نے شیکسپیئر کے اہم ناٹکوں کا گائیلک زبان میں ترجمہ کیا۔ ان میں سے ایک 'جولیس سیزر' بھی تھا۔ اسے محافظ خانہ میں سویڈش زبان کے ''Festspiele'' پر نولان کے مضمون کا مسودہ بھی ملا یعنی ناٹک کے بے پایاں اور گم راہ کن سوانگ کی تکنیک پر، جس کے لیے ہزارہا اداکاروں کی ضرورت ہوتی اور جس کے تحت تاریخی واقعات کو انھی شہروں اور پہاڑوں پر دہرایا جاتا جہاں وہ حقیقتاً رونما ہوئے ہوتے۔ ایک دوسری غیر مطبوعہ دستاویز سے اس پر منکشف ہوا کہ موت سے چند روز قبل کلپیٹرک نے آخری اجلاس کی صدارت کرتے ہوئے ایک غدار کی موت کے پروانے پر دست خط کیے تھے جس کا نام کھاتوں میں سے حذف کر دیا گیا۔ یہ فرمان کلپیٹرک کی رحم دلانہ فطرت سے میل نہیں کھاتا۔ ریان اس معاملے کی تفتیش کرتا ہے۔ (یہ تفتیش میرے پلاٹ کے کھوکھلے حصوں میں سے ایک ہے) وہ اس معمے کو حل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

کلپیٹرک کو ایک تھیٹر میں قتل کیا گیا۔ لیکن تمام شہر خود بھی تو ایک تھیٹر تھا۔ اداکار ایک فوجی دستے پر مشتمل تھے۔ وہ ناٹک جس میں اس کی موت کا واقعہ ہوا بعد ازاں کئی دن اور کئی راتیں جاری رہا۔ واقعہ یوں ہوا تھا۔

۱۸۲۴ء میں اگست کی دو تاریخ کو باغی اکٹھے ہوئے۔ ملک میں بغاوت کے لیے حالات مکمل طور پر سازگار تھے۔ لیکن ہر بار کوئی نہ کوئی اہم اقدام ناکام ثابت ہوتا۔ گروہ میں کوئی غدار موجود تھا۔ فرگس کلپیٹرک نے غدار کا سراغ لگانے کی ذمہ داری جیمز نولان کو سونپی۔ نولان نے اپنی ذمہ داری نبھائی۔ اس نے اجلاس کے دوران اعلان کیا کہ غدار خود کلپیٹرک تھا۔ اس نے اپنے الزام کی صداقت کو ناقابل تردید شواہد سے ثابت کیا۔ باغیوں نے اپنے صدر کے لیے موت کی سزا تجویز کی۔ اس نے خود اپنی موت کے پروانے پر دست خط کیے لیکن یہ درخواست کی کہ اس سزا سے اس کے ملک کو کوئی نقصان نہ پہنچے۔

جبھی نولان کو یہ عجیب منصوبہ سوجھا۔ آئرلینڈ کلپیٹرک کو پوجتا تھا۔ اس کی غداری کی معمولی سی افواہ بغاوت کے مقصد کو غارت کر سکتی تھی۔ نولان نے ایک منصوبہ بنایا جس سے غدار کی موت ملک کی آزادی کے حق میں ایک ہتھیار بن سکتی تھی۔ اس نے تجویز کیا کہ مجرم کا قتل ایک غیر معلوم قاتل کے ہاتھوں خاص طور پر پیدا کردہ ڈرامائی صورت حال میں ہونا چاہیے جو عوام کے تخیل میں ثبت ہو جائے گی اور بغاوت کے عمل کو تیز کر دے گی۔ کلپیٹرک نے عہد کیا کہ وہ اس منصوبے میں ان کا ساتھ دے گا۔ اس طور اسے کفارے کا ایک موقع میسر آئے گا۔ مزید براں اس تحریک کے لیے اس کی موت ایک اہم کامیابی ثابت ہوگی۔

وقت کی نزاکت کے پیش نظر نولان اپنے طور پر کثیر المقاصد قتل کے لیے تمام حالات پیدا کرنے کے اہل نہیں تھا۔ اسے ایک دشمن انگریز ڈراما نگار ولیم شیکسپیئر سے پلاٹ سرقہ کرنا پڑا۔ اس نے میکبتھ سے، جولیس سیزر سے منظر چرائے۔ اس عوامی اور خفیہ سازش کا نفاذ متعدد دنوں کو محیط تھا۔ مجرم ڈبلن میں داخل ہوا۔ اس نے مذاکرات کیے، اداکاری کی، عبادت کی، سرزنش کی، رقت انگیز جملے ادا کیے۔ ان میں سے ہر انداز جسے نولان نے ہی پہلے سے متعین کیا تھا، اس کی عظمت کا اظہار بنا۔ سینکڑوں اداکاروں نے سورما کی معاونت کی۔ چند ایک کا کردار پیچیدہ تھا جب کہ باقی کا لمحاتی۔ جو حرکات انھوں نے کیں اور جو باتیں کہیں، تاریخ کی کتب میں، آئرلینڈ کی پر جوش یادداشت میں رقم ہیں۔ کلپیٹرک، تمام تر جزئیات کے ساتھ طے کی گئی اپنی منزل کی طرف، جس نے اس کی تطہیر کی اور اس کو نیست و نابود بھی کر دیا، کہیں زیادہ سبک روی کے ساتھ بہتا چلا گیا۔ ایک سے زائد مرتبہ اس نے اپنے اعمال اور الفاظ سے اپنے منصف کے مسودے میں ترمیم و اضافہ کیا۔ ۱۸۲۴ء کی اگست کی چھ تاریخ کو یہ کثیر التعداد اداکاروں والا ناٹک احاطہ زمان میں ظہور پذیر ہوا۔

لنکن کی شبیہ والے ماتمی پردوں سے ڈھکے ناٹک گھر کے باکس میں ایک انتہائی متوقع گولی غدار کی چھاتی میں داخل ہوئی۔ وہ دو زخموں سے خون کے فوری اخراج کے باعث چند پیش بین الفاظ ادا کرنے سے بھی قاصر رہا۔

نولان کی تحریروں میں شیکسپیئر سے نقل کی گئی عبارتیں ڈرامائی عنصر سے قریباً تہی ہیں۔ ریان کو شک پیدا ہوا کہ مصنف نے ان میں تحریف کی ہے تاکہ مستقبل میں کوئی ان کی مدد سے حقیقت کو نہ پا سکے۔ وہ سمجھ لیتا ہے کہ وہ خود بھی نولان کے منصوبے ہی کے ایک حصہ کی تکمیل کر رہا ہے۔ چند شدید تاملات کے ایک سلسلے کے بعد وہ اپنی دریافت کو اخفا رکھنے کا فیصلہ کرتا ہے۔ وہ ایک کتاب شائع کرتا ہے جسے سورما کی عظمت سے منسوب کیا جاتا ہے۔ غالباً اس بات کی بھی پہلے سے پیشین گوئی کی جا چکی تھی۔

خدا کا کلام

عقوبت خانہ گہرا اور پتھر کا بنا ہوا ہے۔ اس کی ہیئت ایک نیم کرے جیسی ہے جب کہ فرش (جو پتھر ہی کا بنا ہوا ہے) ایک بڑے دائرے سے کسی قدر کم ہے۔ یہ ایسی حقیقت ہے جو جبر اور کشادگی کے احساسات کو سنگین بناتی ہے۔ ایک دیوار اسے درمیان میں سے تقسیم کرتی ہے۔ یہ دیوار گو بہت بلند ہے لیکن چھت کی محراب کے بالائی حصہ تک نہیں پہنچ پاتی۔ ایک کوٹھڑی میں، میں ہوں، زینا کان، کھولون کے اہرام کا ساحر۔ اس اہرام کو پیڈرو ڈی الورادو نے جلا کر خاکستر کر دیا تھا۔ دوسری کوٹھڑی میں ایک تیندوا ہے جو اپنے قید خانے کے فرش کو خفیہ انداز سے نپے تلے قدموں کے ساتھ ناپتا رہتا ہے۔

ایک لمبی سلاخوں والی کھڑکی فرش سے جڑی ہوئی وسطی دیوار میں بنی ہے۔ بے سایا گھنٹوں کے دوران (دن کے وسط میں) بلند محراب میں ایک دروازہ کھلتا ہے اور ایک داروغہ زنداں، جس کی صورت ان تمام برسوں میں میرے ذہن میں دھندلا گئی ہے، ایک آہنی چرخی گھماتا ہے اور ہمارے لیے غذا کو رسی سے باندھ کر نیچے گراتا ہے۔ یہ پانی کے مرتبان اور گوشت کے قتلوں پر مشتمل ہوتی ہے۔ روشنی کے گنبد میں ورود ہوتا ہے۔ یہی وہ لمحہ ہوتا ہے جب تیندوا مجھے دکھائی دیتا ہے۔

میں کتنے ہی برسوں سے تاریکی میں پڑا ہوں۔ میں جو کبھی جوان تھا اور اس زندان میں چل پھر سکتا تھا، اب اس کے سوا کسی قابل نہیں رہا کہ اپنی موت کی امید کے ساتھ اپنے انجام کا انتظار کروں جو دیوتاؤں نے میرے مقدر میں لکھ دیا ہے۔ برکانی شیشے کے لابنے خنجر سے میں نے قربان کیے جانے والے جان وروں کے سینے چیر ڈالے۔ اب یہ حال ہے کہ کسی کی مدد کے بغیر خود کو خاک سے اٹھا بھی نہیں سکتا۔

اہرام کو نذر آتش کرنے سے قبل ان آدمیوں نے، جو بلند قامت گھوڑوں سے اترے تھے، مجھ پر آگ میں تپائی ہوئی دھات سے تشدد کیا تا کہ میں ان کو خفیہ مخزن کے درست مقام کی نشان دہی کروں۔ انھوں نے میری آنکھوں کے سامنے دیوتا کے بت کو نیچے گرایا لیکن دیوتا نے مجھے تنہا نہیں چھوڑا۔ میں نے خاموشی کے ساتھ اذیت کو سہا۔ انھوں نے مجھے قید میں ڈالا۔ میرے اعضا توڑ ڈالے اور میری صورت بگاڑ دی۔ مجھے اس قید خانے میں ہوش آیا جس سے میں اس فانی زندگی میں کبھی نجات نہیں پا سکوں گا۔

اس ضرورت سے مجبور ہو کر کہ کرنے کو کچھ ہونا چاہیے اور وقت کو کسی طرح زندہ رکھا جائے، میں نے اپنی تاریکیوں میں وہ سب کچھ یاد کرنے کی کوشش کی جو مجھے معلوم تھا۔ غیر مختتم راتیں میں نے پتھر پر

کھدے سانپوں کی ترتیب اور تعداد یا ایک ادویاتی درخت کی صحیح صورت کو یاد کرنے میں صرف کیں۔ اس طور بہ تدریج میں نے گزرے ہوئے برسوں کو زیر نگیں کر لیا۔ بہ تدریج میں نے وہ سب کچھ پھر سے پالیا جو میری ہی ملکیت تھا۔ ایک رات میں نے محسوس کیا کہ میں ایک بہت نجی یادآوری کی دہلیز کے قریب پہنچ رہا ہوں۔ سمندر کو دیکھ پانے سے پہلے مسافر اپنے خون کی گردش میں تیزی محسوس کرتا ہے۔ گھنٹوں بعد میں نے اس یادآوری کے ہلکے سے خاکے کا ادراک کیا۔ یہ دیوتا کی ایک حکایت تھی۔ تخلیق کے اولین روز دیوتا نے اس پیش آگہی کے تحت کہ وقت کے اختتام پر تباہی کا دور دورہ ہوگا، ایک طلسمی جملہ لکھا جس میں اتنی قوت تھی کہ وہ شر سے محفوظ رکھ سکتا تھا۔ اس نے اسے اس انداز سے لکھا کہ یہ دور دراز کی نسلوں تک پہنچے اور اس میں ذرہ بھر بھی تبدیلی نہ آنے پائے۔ کوئی نہیں جانتا کہ اسے کہاں لکھا گیا اور نہ یہ کہ کس رسم الخط میں۔ لیکن یہ بات یقینی ہے کہ یہ موجود ہے، بہت خفیہ انداز میں۔ ایک منتخب انسان ہی اسے پڑھ سکتا تھا۔

میں نے سوچا کہ ہم ہمیشہ کی طرح زمان کے اختتام پر موجود ہیں اور دیوتا کے آخری پروہت کی حیثیت سے میرا رتبہ مجھے اس تحریر کے وجدان کا شرف بخشے گا۔ اس حقیقت نے کہ قفس کی دیواروں نے مجھے باندھ رکھا ہے، میری امید کو مجروح نہیں کیا۔ غالباً میں کہولون کی تحریر ہزار ہا مرتبہ دیکھ چکا تھا۔ بس اسے سمجھنے کی ضرورت تھی۔

اس خیال نے میری ہمت بندھائی اور میرے اندر عجیب طرح کی گھمیر کو جنم دیا۔ ساری زمین پر قدیم اشکال موجود ہیں، اشکال جو غیر فانی اور ابدی ہیں۔ میں نے سوچا کہ ان میں سے کوئی ایک خدائی علامت ہوسکتی ہے۔ ایک پہاڑ خدا کا کلام ہوسکتا ہے یا ایک دریا یا ایک سلطنت یا ستاروں کا جھرمٹ۔ لیکن صدیوں کے عمل کے بعد پہاڑ ہموار ہو جاتا ہے اور دریا اپنا راستہ تبدیل کر لیتا ہے۔ سلطنت میں تغیر و تبدل آجاتا ہے اور اس کی اینٹ سے اینٹ بجا دی جاتی ہے۔ ستاروں کی ترتیب بدلتی رہتی ہے۔ خود آسمان ایک سا نہیں رہتا۔ پہاڑ اور ستارے افراد ہیں اور افراد فنا ہو جاتے ہیں۔ مجھے کسی زیادہ مستحکم شے، کسی زیادہ ناقابل تغیر شے کی تلاش تھی۔ میں نے اناج، گھاس، پرندوں اور انسان کی نسلوں کے بارے میں سوچا۔ شاید وہ سحر میرے چہرے پر لکھا گیا ہو۔ غالباً میں خود ہی اپنا مقصود ہوں۔ یہ اضطراب مجھے جلا رہا تھا۔ میں نے یاد کیا کہ تیندوا بھی تو دیوتا کی صفات میں سے ایک ہے۔

میری روح رحم کے جذبے سے معمور ہوگئی۔ میں نے وقت کی اولین صبح کا تصور کیا۔ میں نے اپنے دیوتا کا تصور کیا جو اپنے پیغام کو تیندوے کی زندہ کھال کو تفویض کر رہا تھا۔ جو جفتی کریں گے اور بغیر اختتام کے غاروں اور جنگلوں میں اور جزیروں پر تولید کا سلسلہ جاری رکھیں گے تاکہ آخری انسان اس پیغام کو موصول

کر سکے۔ میں نے تیندوؤں کی کھال پر بنے جال اوران میں موجود کثیر بھول بھلیوں کا تصور کیا جو درگاہوں اور گلیوں میں پھیلتی رہیں تا کہ ایک خاص ڈیزائن کو زندہ جاوید بنایا جاسکے۔ دوسری کوٹھڑی میں ایک تیندوا تھا۔ اپنے پڑوس میں اس کی موجودگی کو میں نے اپنے قیاس کی توثیق اور ایک خفیہ ودیعت کا ادراک سمجھا۔

میں نے بہت سے سال تیندوے کی جلد پر موجود دھبوں کے جمگھٹ کی ہیئت اور ان کی ترکیب کو سمجھنے میں صرف کیے۔ تاریکی کے ہر دور میں روشنی کا ایک لمحہ پنہاں ہوتا ہے۔ یوں میں اس قابل ہوا کہ زرد پوستین پر پھیلی سیاہ شکلوں کو اپنے ذہن میں بٹھا سکوں۔ ان میں سے چند ایک نقطوں پر مشتمل تھیں۔ کچھ ٹانگوں کی اندرونی جانب آڑی ترچھی لکیریں بناتی تھیں۔ کچھ دائرے کی صورت میں تھیں اور ہر جگہ موجود تھیں۔ غالباً وہ محض واحد آواز یا لفظ کی مانند تھیں۔ بیش تر کے کنارے سرخ تھے۔

میں اپنی مشقتوں کی پر تھکن روداد بیان نہیں کروں گا۔ ایک سے زائد مرتبہ میں اس گنبد میں چیخ اٹھا کہ اس تحریر کو پڑھنا غیر ممکن ہے۔ لیکن بہ تدریج اس محسوساتی چیستاں کا، جس پر میں نے مغزماری کی تھی، الجھاؤ کم ہونے لگا، بہ نسبت اس ایک جملے کے عمومی چیستان کے، جسے دیوتا نے رقم کیا تھا۔ کس نوع کا جملہ (میں نے خود سے پوچھا) ایک ذہن مطلق تشکیل دے سکتا ہے؟ میں نے سوچا کہ انسانی زبان میں کوئی قضیہ ایسا نہیں ہے، جس کا اطلاق تمام کائنات پر ممکن نہ ہو۔ لفظ ''تیندوا'' کیا ان تمام تیندوؤں کے ذکر کے مترادف ہے جو اس لفظ کو جنم دینے کا باعث بنے۔ ہرن اور کچھوے اسی میں ضم ہو جاتے ہیں جنھیں وہ مار کر کھا گیا اور وہ گھاس بھی جسے ہرن غذا کے طور پر استعمال کرتا رہا، وہ زمین بھی جو اس گھاس کو پیدا کرنے والی ہے اور وہ آسمان جس نے زمین کو جنم دیا۔ میں نے غور کیا کہ ایک دیوتا کی لسانیات میں ہر لفظ حقائق کی اس لاانتہا سلسلہ بندی کا دعوے دار ہوگا۔ ڈھکے چھپے انداز میں نہیں بل کہ قطعی طور پر۔ تدریجی طور پر نہیں بل کہ فی الفور ایک وقت ایسا آیا کہ کسی الہامی کلمے کا تصور ہی مجھے طفلانہ اور بے ادبانہ معلوم ہوا۔ میں نے سوچا ایک خدا ایک ہی لفظ ادا کرے گا۔ اس ایک لفظ میں مطلق توانائی ہوگی۔ اس کا ادا کیا ہوا کوئی لفظ بھی کائنات سے یا زمان کی کل مقدار سے کم تر نہیں۔ 'کل'، 'دنیا'، 'کائنات' جیسے لاچار اور ہوش مندانہ انسانی الفاظ تو محض ایک مکمل لفظ اور ان تمام چیزوں کے عکس اور تشبیہیں ہیں جو ایک زبان کے احاطے میں آسکتی ہیں۔

ایک دن یا ایک رات... میرے دنوں اور راتوں میں بھلا اب کیا امتیاز باقی رہ گیا ہے؟ میں نے خواب دیکھا کہ زندان کے فرش پر ریت کا ایک ذرہ پڑا ہے۔ اسے درخور اعتنا نہ جان کر میں پھر سے سوگیا۔ میں نے خواب دیکھا کہ میں جاگا ہوں اور فرش پر اب ریت کے دو ذرے موجود ہیں۔ میں دوبارہ سوگیا۔

میں نے پھر سے خواب دیکھا کہ ریت کے ذرے اب تین ہو گئے ہیں۔ اس انداز سے وہ بڑھتے چلے گئے حتیٰ کہ زندان ان سے بھر گیا۔ میں ریت کے اس نیم کرے تلے لیٹا مر رہا ہوں۔ میں نے محسوس کیا کہ میں خواب دیکھ رہا تھا۔ سخت کدو کاوش کے بعد میں نے خود کو بلند کیا اور جاگا۔ لیکن بیدار ہونا بے سود رہا۔ لا انتہا ریت میرا دم گھونٹ رہی تھی۔ کسی نے مجھ سے کہا "تم بیداری کی حالت میں نہیں ہو بلکہ گزشتہ خواب میں بیدار ہوئے ہو۔ یہ خواب ایک دوسرے خواب میں ملفوف ہو گیا ہے اور ایسا لامحدود انداز میں جاری رہے گا۔ جیسے ریت کے ذروں کی تعداد ان گنت ہے، ایسے ہی وہ راستہ جس کو تمہیں کھوجنا چاہیے، غیر مختتم ہے۔ تم حقیقتاً بیدار ہونے سے پہلے ہی مر جاؤ گے۔

میں مایوس ہو گیا۔ ریت سے میرا منھ بھر گیا۔ میں چلایا "خوابوں کی ریت مجھے قتل نہیں کر سکتی نہ ہی خوابوں کے اندر کوئی خواب ہو سکتے ہیں۔" روشنی کے ایک جھماکے نے مجھے بیدار کیا۔ تاریکی میں میرے اوپر روشنی کا ایک دائرہ نمودار ہوا۔ مجھے داروغہ زندان کا چہرہ اور ہاتھ، چرخی، رسی، گوشت کے تکلے اور پانی کا مرتبان دکھائی دیا۔

انسان اپنی قسمت کی ہیئت سے بہ تدریج مانوس ہو جاتا ہے۔ وہ خود اپنی حرکات وسکنات کا ماخذ ہوتا ہے۔ معمے حل کرنے والے یا ایک انتقام لینے والے دیوتا کے پجاری سے بڑھ کر میں فقط ایک قیدی تھا۔ خوابوں کی ان تھک بھول بھلیوں سے میں درشت زندان خانے میں واپس آیا جیسے کوئی گھر لوٹتا ہے۔ میں نے اس کی سیلن کو دعا دی۔ تیندوے کو دعا دی۔ اس روزن کو دعا دی جو روشنی کے اندر آنے کا راستہ ہے۔ میں نے اپنے عمر رسیدہ اور دکھتے ہوئے بدن کو دعا دی۔ میں نے تاریکی اور پتھر کو دعا دی۔

تب وہ واقعہ ہوا جسے میں فراموش کر سکتا ہوں اور نہ جسے بیان کر سکتا ہوں۔ یہ واقعہ خدا سے، کائنات سے اتصال کا واقعہ تھا۔ (مجھے علم نہیں ہے کہ آیا ان دونوں الفاظ کے معانی باہم مختلف ہیں) وجد اپنی علامتوں کو دہراتا نہیں ہے۔ کسی نے خدا کو ایک کامل نور میں، کسی نے ایک تلوار میں، اور کسی نے ایک گلاب کی پنکھڑیوں میں دیکھا ہے۔ میں نے ایک غیر معمولی حد تک بلند پہیا دیکھا جو میری آنکھوں کے سامنے نہیں تھا، نہ میرے عقب میں تھا، نہ میری اطراف میں بلکہ بہ یک وقت ہر سمت موجود تھا۔ یہ پہیا پانی سے بنا ہوا تھا لیکن آگ سے بھی۔ اور یہ (اگرچہ اس کے کنارے دکھائی دیتے تھے) غیر محدود تھا۔ وہ سارے ماضی اور حال اور مستقبل سے تشکیل پذیر ہوا تھا۔ میں اس بنت کی تاروں میں سے ایک تار تھا جب کہ پیدرو دی آلوارادو، جس نے مجھ پر تشدد کیا، ایک دوسرا تار تھا۔ تب مجھ پر علل اور معلولات کا انکشاف ہوا۔ میرا پہیے کو، جو غیر اختتام پذیر تھا، ایک نظر دیکھنا کافی تھا تا کہ ہر شے کو کلی طور پر سمجھا جا سکے۔ آہ! علم کی

مسرت، کامل تخیل یا احساس کی مسرت سے عظیم تر ہے۔ میں نے کائنات کو دیکھا اور میں نے کائنات کے مخفی گہرے نقش کو دیکھا۔ میں نے ''کتاب ہدایت'' میں کائناتی مبدا و ماخذ سے متعلق آرا دیکھیں۔ میں نے پہاڑوں کو دیکھا جو پانی کی سطح سے ابھر رہے تھے اور میں نے جنگل کے اولین انسانوں کو دیکھا۔ پانی کے حوض دیکھے جوان انسانوں سے خائف ہو کر بہنے لگے تھے۔ کتے جنھوں نے ان کے چہروں کو پامال کر دیا۔ میں نے لاانتہا عمل کو دیکھا جس سے ایک تنہا سرور ہویدا ہو رہا تھا۔ ان سب کا ادراک کرنے کے بعد میں تیندوے کی کھال کی تحریر کو سمجھنے کے قابل ہو گیا۔

یہ چودہ بے ترتیب الفاظ کا ایک منتر تھا (یا شاید وہ بے ترتیبی سے لکھے نظر آتے تھے) ان کا بآواز بلند ادا کرنا مجھ کو بے انتہا طاقت ور بنا دینے کے لیے کافی تھا۔ اس پتھریلے زندان کو نیست و نابود کرنے، میری رات میں دن کی روشنی بھر دینے، جوان اور لافانی ہو جانے، شیر کے پنجے سے الوادور کو تار تار کروا دینے، مقدس خنجر کے سپیپارڈ کی چھاتیوں میں گاڑ دیے جانے، معبد کی تعمیر نو اور سلطنت کی حیات نو کے لیے ان الفاظ کو ادا کرنا کافی تھا۔ چالیس حروف، چودہ الفاظ اور میں زینا کان، اس قلم رو پر حکومت کروں گا جن پر موتیز ما کا تسلط تھا۔ لیکن میں جانتا ہوں کہ میں ان الفاظ کو کبھی ادا نہیں کروں گا کیوں کہ میں اب زینا کان کو نہیں جانتا۔

کیا تیندوے کی کھال پر رقم اسرار میرے ساتھ ہی فنا ہو جائے گا۔ جس کسی نے بھی کائنات کو دیکھا ہے، جس کسی نے بھی کائنات کی آتشیں تراکیب کا مشاہدہ کیا ہے، وہ اس ایک عام شخص کی حیثیت، اس کی خوش بختیوں اور سیہ بختیوں کے بارے میں سوچ بھی نہیں سکتا۔ کبھی وہ خود وہی شخص تھا۔ اب وہ مزید اس کے لیے قابل وقعت نہیں رہا۔

اس دوسرے شخص کی زندگی کے اس کے نزدیک کیا معنی؟ اس دوسرے شخص کی قوم کی اس کے لیے کیا حیثیت؟ کیوں کہ وہ اب کوئی نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ میں اس منتر کو ادا نہیں کروں گا۔ تاریکی میں لیٹے ہوئے میں خود کو گزرتے دنوں کے ہاتھوں فنا ہو جانے دوں گا۔

جنگ جو اور اسیر

اپنی کتاب لا پوئیسیا (La Pocsia) ۱۹۴۲ء کے صفحہ ۲۷۸ پر کروچے نے پیٹر ڈی ڈیکون کی ایک لاطینی تحریر کا خلاصہ پیش کرتے ہوئے ڈرا کٹلف کی سرنوشت بیان کی ہے جس میں اس کی قبر کے

کتبے کا بھی ذکر موجود ہے۔

یہ دونوں باتیں مجھے انوکھی معلوم ہوئیں۔ بعدازاں میری سمجھ میں آیا کہ ایسا کیوں تھا؟ ڈرا کٹلف لامبرڈ کا جنگ جو تھا جو ریوینا کے محاصرے کے دوران اپنے ساتھیوں سے کنارہ کش ہوا اور اسی شہر کا دفاع کرتے ہوئے مارا گیا جس پر حملہ کرنے کے ارادے سے وہ آیا تھا۔ ریوینا کے باشندوں نے ایک معبد میں اسے دفنایا اور اس کی قبر پر شکرگزاری کے اظہار کے طور پر کتبہ لکھ کر نصب کیا جس پر ایک وحشی کے درندہ صفت روپ اور اس کی سادگی اور اچھائی کے بیچ واضح اور عجیب تضاد کو بیان کیا گیا ہے۔

'Terribilis viru facies, sed mente benigus, longaque robusto pectore barba fuit!'

یہ ڈرا کٹلف کی سرنوشت ہے۔ ایک وحشی جو روم کا دفاع کرتے ہوئے ہلاک ہوا یا پھر ایسی ہی اس کی داستان حیات ہوگی جو پیٹر ڈی ڈیکون ہمارے لیے کھوج نکالنے میں کام یاب ہوا ہے۔ میں نہیں جانتا کہ یہ واقعہ کب ہوا؟ شاید چھٹی صدی کے وسط میں جب لانگ بارڈی نے اٹلی کے میدانوں کو تاخت و تاراج کیا یا آٹھویں صدی میں ریوینا کے ہتھیار ڈالنے سے قبل۔ ہم اول الذکر تاریخ کو درست مان لیتے ہیں۔ ہم فرض کرتے ہیں کہ ڈرا کٹلف کوئی فرد نہیں ہے۔ وہ ایک عمیق وجود ہے جیسا کہ ہر فرد ہوتا ہے۔ بل کہ ایک ایسی روایت ہے جو مختلف راویوں کے توسط سے ظہور پذیر ہوئی جیسا نسیان اور یادداشت کے زیراثر ہوتا ہے۔

جنگلوں اور دلدلوں سے بھرے ایک مبہم خطے میں جنگیں لڑتا ہوا وہ دریائے ڈینیوب اور دریائے ایلبی کے کناروں سے گزر کر اٹلی پہنچا۔ غالباً وہ خود نہیں جانتا تھا کہ وہ جنوب کی طرف رواں تھا اور شاید یہ بھی نہیں جانتا تھا کہ وہ روم کی ناموس کے تحفظ کی خاطر لڑ رہا تھا۔ غالباً وہ اریانسٹ عقیدے کا پیروکار تھا جس کے مطابق سورج کا جاہ و جلال مقدس باپ کی شبیہ ہے۔ اس کے بارے میں یہ تصور کرنا زیادہ موزوں ہے کہ وہ ہارتھا کا پجاری تھا جس کا نقاب پوش بت بیل گاڑی میں رکھ کر ہر جھونپڑے تک لایا جاتا ہے یا یہ کہ وہ جنگ اور طوفان کے دیوتاؤں کا پجاری تھا جو کندہ ناتراش چوبی شبیہوں کی صورت میں موجود ہیں۔ یہ شبیہیں گھر کے بنے ہوئے لباس میں ملبوس اور سکوں اور کنگنوں کے ساتھ ٹنگی ہوئی ملتی ہیں۔

وہ سور ماؤں اور ارنا سانڈوں کے جنگلات سے آیا تھا۔ وہ نکھری ہوئی جلد والا، پرجوش، معصوم، ظالم اور اپنے کپتان اور قبیلے کا وفادار تھا۔ صرف اپنے کپتان اور قبیلے کا ہی، اور اس سے بڑھ کر کسی گروہ سے اس کا تعلق نہیں تھا۔ جنگیں اسے ریوینا میں گھسیٹ لائیں۔ وہاں اس نے وہ چیز دیکھی جس سے وہ

پہلے کبھی دوچار نہیں ہوا تھا۔ یا کم از کم وہ اس سے یوں پورے طور پر آشنا نہیں ہوا تھا۔

اس نے ون اور سرو کے درخت اور سنگ مرمر کو دیکھا۔ اس نے ایک پھول دیکھا جس کی کثرت انتشار کا شکار نہیں تھی۔ اس نے ایک شہر دیکھا، ایک عضویہ جو مورتیوں، معبدوں، باغوں، کمروں، گول گھروں، آرائشی ظروفوں، ستونوں، با قاعدہ اور کھلے مقامات سے مترکب تھا۔ ان تمام بناوٹی اشیا میں سے (میں جانتا ہوں) کوئی ایک بھی اسے دل کش معلوم نہ ہوئی ہو گی لیکن ان سے وہ اسی انداز سے متاثر ہوا جیسے ہم کسی ایسے پیچیدہ آلے سے متاثر ہوں جس کے مقصد کی تہ تک ہم نہ پہنچ سکیں لیکن جس کی ہیئت میں ہمیں لافانی ذہن کی کارفرمائی محسوس ہو۔ غالباً اس کے لیے اتنا ہی کافی ہوتا کہ وہ ایک محراب کو دیکھ لیتا جس پر رومن الفاظ میں ایک ناقابل فہم عبارت کندہ ہوتی۔ وہ جانتا تھا کہ یہاں وہ ایک کتے یا ایک بچے کی حیثیت سے زندگی گزارے گا۔ یا وہ اسے کبھی سمجھ نہیں پائے گا۔ لیکن اسے یہ بھی علم تھا کہ یہ اس کے دیوتاؤں، اس کے راسخ عقیدے، اور جرمنی کی تمام دلدلوں سے زیادہ وقیع شے تھی۔ ڈراکٹلف نے اپنے ساتھیوں سے کنارہ کشی اختیار کی اور ریوینا کے لیے لڑا۔ وہ مر گیا تو لوگوں نے اس کی قبر کے کتبے پر یہ الفاظ کندہ کرائے جنھیں وہ کبھی سمجھ نہیں سکے گا۔

"Contemprit caros, dum nos amt ill,parentes,

Hance patrian reputans esse, ravenna, suam".

وہ غدار نہیں تھا۔ (غداروں سے ایسے محترم کتبے منسوب نہیں کیے جاتے۔) وہ ایک اہل دل شخص تھا، ایک منحرف۔ اگلی چند نسلوں میں لانگوبارڈی، جنھوں نے اس نمک حرام کو خوب لعن طعن کی، خود بھی اسی کی راہ پر چل نکلے۔ وہ اطالوی لامبارڈز بن گئے اور شاید ان ہی کی نسل کے آلڈیجر لوگوں نے ان لوگوں کو پیدا کیا جو ایلیگیر یوں کو وجود میں لائے۔

ڈراکٹلف کے اس رویے کے حوالے سے متعدد قیاس آرائیاں ہو سکتی ہیں۔ میرا قیاس انتہائی کفایت شعارانہ ہے۔ ایک حقیقت کے طور پر نہیں بل کہ رمزی اعتبار سے یہ سچ ہوگا۔ جب میں نے گروچے کی کتاب میں اس جنگ جو کی روداد پڑھی تو اس نے مجھے غیر معمولی انداز میں متاثر کیا۔ مجھے یوں محسوس ہوا کہ میں نے ایک شے قدرے مختلف صورت میں پھر سے پالی تھی جو میری ہی تھی۔ میں نے فوراً ہی منگول گھڑ سواروں کے بارے میں سوچا جو چین کو ایک لامحدود چراگاہ بنانا چاہتے تھے۔ لیکن جو انھی شہروں میں بوڑھے ہو گئے جن کو پامال کرنے کی انھوں نے خواہش کی۔ تاہم یہ بات میری کسی دوسری یاد سے وابستہ تھی۔ آخر میں نے اسے پالیا۔ یہ ایک قصہ تھا جو میں نے ایک مرتبہ اپنی انگریز دادی سے سنا تھا جو

اب وفات پا چکی ہیں۔

۱۸۷۲ء میں میرے دادا ایوریستو خیمیس بیونس ایریز کی شمال مغربی اور سانتا فی کی جنوبی سرحدوں پر کمان دار کی حیثیت سے متعین تھے۔ ان کا ہیڈ کوارٹر جونین میں تھا۔ اس سے آگے ایک دوسرے سے چار پانچ فرسنگ کے فاصلے پر سرحدی چوکیاں واقع تھیں۔ ان سے پرے علاقے کو پامپا کہا جاتا ہے۔ ایک مرتبہ میری دادی نے نصف حیرت اور نصف طنز کے ساتھ اپنی بدقسمتی کا دکھڑا رویا کہ وہ ایک تنہا انگریز عورت دنیا کے اس دور دراز خطے میں جلاوطن تھی۔ لوگوں نے اسے بتایا کہ وہاں وہ اکیلی نہیں تھی۔ کئی ماہ بعد انھوں نے اسے ایک انڈین لڑکی سے متعارف کروایا جو بہت نرم روی سے بازار میں چل رہی تھی۔ اس نے دو بھڑکیلے رنگوں والے کمبل اوڑھ رکھے تھے اور برہنہ پا تھی۔ اس کے بال سنہری تھے۔ ایک سپاہی نے اس سے کہا کہ ایک انگریز عورت اس سے ملنا چاہتی ہے۔ لڑکی راضی ہوگئی۔ وہ بے خوفی کے ساتھ مگر ہر بات پر شک بھی کرتے ہوئے ہیڈ کوارٹر میں داخل ہوئی۔ اس کے تانبے کے سے رنگ کے چہرے پر، جو وحشی رنگوں سے مزین تھا، اس کی آنکھوں کا رنگ ہلکا نیلا تھا جسے انگریز 'بھورا' بھی کہتے ہیں۔ اس کا جسم ہرن کی طرح لچک دار تھا۔ اس کے ہاتھ مضبوط اور ہڈیالے تھے۔ وہ صحرا سے آئی تھی۔ ہر شے اس کو بہت چھوٹی لگی: دروازے، دیواریں اور فرنیچر۔

غالباً ایک لمحے کے لیے دونوں عورتوں نے خود کو آپس میں بہنیں محسوس کیا۔ وہ اپنی محبوب سرزمینوں سے بہت دور ایک غیر معمولی ملک میں موجود تھیں۔ میری دادی نے چند سوال پوچھے۔ عورت نے قدرے دشواری کے ساتھ جوابات دیے۔ الفاظ کو سوچتے اور انھیں دہراتے ہوئے جیسے وہ ان کے قدیم ذائقے سے حیران تھی۔ قریب پندرہ برسوں سے اس نے اپنی آبائی زبان نہیں بولی تھی۔ نہ اس کی از سرِ نو بحالی اس کے لیے سہل تھی۔ اس نے بتایا کہ اس کا تعلق یارک شائر سے تھا۔ اس کے والدین بیونس ایریز منتقل ہوئے۔ پھر وہ ریڈ انڈینز کے ایک حملے کے دوران انھیں کھو بیٹھی۔ اسے انڈینز اٹھا کر لے گئے۔ اب وہ ان کے سردار کی بیوی تھی جس سے اس کے دو بیٹے تھے اور یہ کہ وہ بہت بہادر انسان تھا۔ یہ ساری باتیں اس نے بھونڈی انگریزی میں بیان کیں جس میں آراکینین یا پامپن زبان کی آمیزش تھی۔ اس کی گفت گو کے پس منظر میں ایک وحشی زندگی کی جھلک صاف محسوس ہوتی تھی۔ گھوڑوں کے سائبان، خشک گوبر سے بھڑکائی ہوئی آگ، جھلسے ہوئے گوشت اور خستہ آنتوں کی ضیافتیں، علی الصبح کی خفیہ ہجرتیں، مویشیوں کے باڑوں پر یورشیں، چیخ پکار اور لوٹ مار، جنگیں، جاگیروں پر برہنہ گھڑسواروں کے کام یاب دھاوے، تعدد ازدواج، عفونت اور توہم پرستی۔ ایک انگریز عورت نے خود کو ایسی بربریت کی سطح تک کیسے گرا لیا تھا؟ رحم

اور صدمے کے مارے میری دادی نے اسے سمجھایا کہ وہ واپس نہ جائے اور اسے یقین دلایا کہ وہ اس کی حفاظت کرے گی اور اس کے بچے اس کو واپس دلائے گی۔ لیکن اس عورت نے جواب دیا کہ وہ یہیں خوش تھی۔ وہ اسی رات صحرا کی طرف لوٹ گئی۔ فرانسسکو بورخیس کچھ ہی عرصہ بعد چوہتر لوگوں کے انقلاب میں مارا گیا۔ غالباً تب میری دادی نے اس عورت، جو اسیر ہوئی اور پھر ایک کٹھور براعظم میں منتقل کر دی گئی، کی ذات میں خود اپنی قسمت کا عکس دیکھا ہوگا۔

سنہری بالوں والی انڈین عورت ہر برس جونین یا قلعہ راولی میں قصباتی دکانوں سے زیورات یا میٹ بنانے کا سامان خریدنے آتی تھی۔ میری دادی سے گفت گو کے بعد وہ پھر کبھی نہ آئی۔ بعد میں ایک مرتبہ انھوں نے اسے دیکھا۔ ایک روز میری دادی شکار کھیلنے گئی۔ مویشیوں کے باڑے میں بھیڑوں کو نہلانے کی ڈھلان پر ایک شخص ایک جانور کو ذبح کر رہا تھا۔ پھر جیسا کہ یہ سب کسی خواب کا حصہ ہو، وہی انڈین عورت ایک گھوڑے پر سوار وہاں آئی۔ اس نے خود کو زمین پر گرایا اور گرم خون غٹا غٹ پی گئی۔ میں نہیں جانتا کہ اس نے یہ کس لیے کیا؟ شاید اس لیے کہ اس کے سوا وہ اور کیا کر سکتی تھی یا کسی الٹی میٹم یا کسی اشارے کے طور پر۔

ڈراکٹلف اور اس اسیر عورت کے درمیان ایک ہزار تین سو برس اور ایک سمندر حائل ہے۔ یہ دونوں اب مساوی طور پر ناقابل رسائی ہیں۔ اس وحشی کی شبیہ جو ریوینا کے دفاع میں لڑا اور اس یورپی عورت کی شبیہ جس نے صحرا کا انتخاب کیا، یہ ہم مختلف معلوم ہوتی ہیں۔ پھر بھی دونوں ایک خفیہ ترغیب کی زد میں آئے۔ ایک ترغیب جو عقل سے زیادہ گہری ہے۔ دونوں اس ترغیب سے سحر زدہ ہوئے جس کے متعلق وہ کبھی نہ جان سکے کہ آخر اس کا کیا جواز ہو سکتا ہے؟ شاید یہ کہانیاں جنھیں میں نے آپس میں جوڑا ہے، ایک ہی کہانی ہے۔ اس سکے کا سامنے کا اور عقبی رخ، خدا کے لیے ایک ہی ہے۔

شاخ دار رستوں والا باغ

لڈل ہارٹ کی ''تاریخ جنگ عظیم اول'' کے صفحہ بائیس پر آپ کو لکھا ملے گا کہ ۲۴ جولائی ۱۹۱۶ء کو سیرے مونٹابن سرحد پر تیرہ برطانوی ڈویژنوں (جن کے ہم راہ چودہ سو توپیں بھی تھیں) کے ساتھ حملے کا منصوبہ بنایا گیا تھا لیکن جسے بعد ازاں ۲۹ جولائی کی صبح تک مؤخر کر دیا گیا۔ کیپٹن لڈل ہارٹ کے مطابق اس التوا کا سبب غیر متوقع تند تیز بارشیں تھیں۔ لیکن یہ اس واقعہ کی ایک کم زور تاویل ہے۔

درج ذیل عبارت، جسے تسنگ تاؤ کے ہچشول کے مکتب میں انگریزی کے ایک سابقہ پروفیسر ڈاکٹر یوسون نے رقم کیا اور اسے دوبارہ پڑھنے کے بعد اس پر دستخط کیے، اس معاملے پر واضح انداز میں روشنی ڈالتی ہے۔ اس دستاویز کے ابتدائی دو صفحات غائب ہیں۔

''...اور میں نے فون کا ریسیور نیچے رکھ دیا۔ فوراً ہی میں نے وہ آواز پہچان لی جس نے جرمن زبان میں مجھے مخاطب کیا تھا۔ یہ کیپٹن رچرڈ میڈن تھا۔ وکٹر رونبرگ کے فلیٹ میں میڈن کی موجودگی کا مطلب تھا کہ ہماری پریشانیوں کا اختتام ہو چکا تھا جب کہ یہ بات میرے لیے ثانوی اہمیت کی حامل تھی یا ہونی چاہیے تھی کہ اس کا مطلب ہماری زندگیوں کا خاتمہ بھی تھا۔ اس کا مطلب تھا کہ رونبرگ گرفتار ہو چکا یا مارا جا چکا تھا۔ آج غروب آفتاب سے پہلے پہلے میں خود بھی اسی انجام سے دوچار ہو جاؤں گا۔ میڈن ایک سخت دل شخص ہے یا پھر یہ اس کی مجبوری ہے کہ وہ ایسا ہو۔ وہ مملکت انگلستان کا ملازم اور ایک آئرش ہے۔ ایسا شخص جس پر غیر ذمہ داری اور غالباً غداری کے الزامات بھی لگائے جا چکے ہیں۔ بھلا ایسے معجزانہ خوش بختی پر شکر گزار نہ ہونے اور اسے استعمال نہ کرنے کی غلطی وہ کس طرح کر سکتا تھا۔ جرمن رائخ کے دو جاسوسوں کی گرفتاری اور میری موت، کوئی معمولی بات نہیں تھی۔

میں اوپر اپنے کمرے میں چلا گیا۔ احمقانہ طور پر دروازے کو مقفل کیا اور خود کو پشت کے بل تنگ آہنی کھاٹ پر گرا لیا۔ کھڑکی سے مجھے مانوس چھتیں اور بادلوں سے ڈھکا ہوا چھ بجے کا سورج دکھائی دیا۔ مجھے یہ بات حیرت انگیز معلوم ہوئی کہ آج کا دن میری موت کا دن تھا۔ میرے ساتھ میرے مرحوم باپ کا حوالہ نتھی ہے۔ میرا تعلق ہائی فنگ کے آراستہ باغ سے بھی ہے۔ لیکن اس کے باوجود میں مر جاؤں گا؟

میں نے سوچا ایک انسان کے ساتھ جو کچھ ہوتا ہے، اس کے تخم واضح طور پر لمحہ موجود میں پنہاں ہوتے ہیں۔ صدیاں گزر گئیں لیکن جو کچھ بھی ہوا، بس حال ہی میں ہو رہا ہے۔ ان گنت انسان موجود ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ کائنات میں جو کچھ بھی ہو رہا ہے، وہ فقط میری ذات سے وابستہ ہے۔ میڈن کے گھوڑے سے مشابہ چہرے کی ناقابل برداشت یاد نے میری ان آوارہ خیالیوں کو کافور کیا۔ نفرت اور دہشت کی کیفیت کے درمیان (اپنی اس دہشت کا ذکر کرنا اب میرے لیے بے معنی ہے کیوں کہ میں رچرڈ میڈن کا ٹھٹھا اڑا چکا ہوں اور میری گردن پھانسی کے پھندے کی آرزومند ہے) مجھ پر انکشاف ہوا کہ بلاشبہ اس بے انتہا سرور جنگ جو کو یہ گمان بھی نہیں ہے کہ میرے پاس کوئی راز موجود ہوگا، دریائے اینکر پر نئے برطانوی توپ خانے کے صحیح مقام کا راز۔ ایک پرندہ تیزی سے لہراتا ہوا بھورے آسمان پر سے گزرا اور میں نے بے ساختہ اسے ایک ہوائی جہاز سے تعبیر کیا۔ پھر اس جہاز کو بہت سے جہازوں سے (فرانسیسی

آسمان پر) جو فوجی چھاؤنی کو عموداً بموں سے نیست و نابود کر رہے ہیں۔ کاش میرے منھ سے، اس سے پیش تر کہ گولی اسے پاش پاش کر دے، یہ خفیہ نام ادا ہو اور جرمنی میں اسے سن لیا جائے تو.... لیکن میری انسانی آواز بہت کم زور ہے۔ کیسے میں اسے چیف کے کانوں تک پہنچا سکتا ہوں۔ اس لاغر اور قابل نفرین انسان کے کانوں تک جو رونبرگ اور میرے بارے میں اس کے سوا کچھ نہیں جانتا کہ ہم سٹیفورڈ شائر میں ہیں۔ وہ برلن میں اپنے ویران دفتر میں بے کار ہی ہماری رپورٹ کے انتظار میں بلا ناغہ اخبارات کو کھنگالتا رہتا ہے۔ میں نے با آواز بلند کہا "میں فرار ہو جاؤں گا۔" پھر آواز پیدا کیے بغیر اٹھ بیٹھا، مکمل بے ثمر خاموشی کے ساتھ، جیسے میڈن میری گھات لگائے بیٹھا ہو۔ پھر شاید ایک لاحاصل دکھاوے کی خاطر کہ اب میرے پاس کچھ نہیں بچا، میں نے اپنی جیبوں میں ٹٹولا۔ مجھے وہی کچھ ملا جس کی مجھے توقع تھی۔ ایک امریکی گھڑی، ایک نکل کی زنجیر اور ایک مربع نما سکہ، رونبرگ کے اپارٹمنٹ کا شامل تفتیش بے فائدہ چابیوں کا چھلا، ایک نوٹ بک، ایک خط جس کو میں نے فوری طور پر ضائع کرنے کا فیصلہ کیا، (تاہم میں ایسا کبھی نہ کر سکا) ایک کراؤن، دو شیلنگ اور چند پنس، سرخ اور نیلی پنسل، دستی رومال، ایک پستول جس میں ایک گولی بھری تھی۔ احمقانہ طور پر میں نے اسے ہاتھ میں تھاما اور خود میں جرأت پیدا کرنے کی خاطر اس کو جھلاتے ہوئے تولنے لگا۔ پھر مبہم طور پر سوچا کہ پستول سے دی گئی رپورٹ تو دور دراز فاصلے پر سنی جا سکتی ہے۔ دس منٹ میں میرا منصوبہ مکمل ہو چکا تھا۔ ٹیلی فون ڈائریکٹری میں اس واحد شخص کا نام لکھا تھا جسے یہ پیغام پہنچانے کا کام کرنا تھا۔ وہ فینٹن کے مضافات میں رہتا تھا۔ یہ جگہ ٹرین کے آدھے گھنٹے سے بھی کم سفر پر واقع تھی۔

میں ایک بزدل آدمی ہوں۔ یہ میں اب کہہ رہا ہوں۔ اب جب کہ میں اس منصوبہ کو مکمل کر چکا ہوں جس کی پر خطر نوعیت سے کوئی انکار نہیں کر سکتا، میں جانتا ہوں کہ اس کی سزا ہولناک ہے۔ میں نے یہ سب کچھ جرمنوں کے لیے نہیں کیا۔ نہیں۔ ایک بربریت پسند ملک کے لیے میرے دل میں کوئی عزت نہیں جس نے مجھے ایک جاسوس ہونے کی خواری میں مبتلا کیا۔ البتہ میں انگلستان کے ایک باشندے کو جانتا ہوں جو ایک نفیس انسان ہے اور میرے لیے کسی طور گوئٹے سے کم عظیم نہیں ہے۔ مجھے بہ مشکل گھنٹا بھر ہی اُس سے گفت گو کا موقع ملا۔ اس دوران وہ میرے لیے گوئٹے جیسا ہی عظیم رہا۔ بہ ہر حال میں نے یہ سب کچھ اسی لیے کیا کیوں کہ مجھے محسوس ہوا کہ چیف کسی باعث میری قوم کے لوگوں سے خائف ہے۔ میرے لاتعداد آباؤ اجداد میرے اندر حلول کر چکے تھے۔ میں اُسے باور کرانا چاہتا تھا کہ زرد قوم کا شخص اپنی فوجوں کا دفاع کر سکتا ہے۔

مجھے کیپٹن میڈن سے بھی فرار ہونا تھا۔ اس کے ہاتھ اور آواز کسی بھی لمحہ میرے دروازے تک پہنچ سکتے تھے۔ میں نے خاموشی سے لباس پہنا۔ آئینے میں دیکھتے ہوئے خود کو الوداع کہا۔ پرسکون گلی کا بہ غور جائزہ لیا اور باہر نکل آیا۔ سٹیشن میرے گھر سے زیادہ دور نہیں تھا لیکن میں نے ٹیکسی لینے میں دانش مندی جانی۔ خود کو یہ کہ کر مطمئن کیا کہ اس سے مجھے دیکھ لیے جانے کا امکان کم ہو جائے گا۔ حقیقت یہ تھی کہ اس ویران گلی میں مجھے اپنا آپ بالکل واضح دکھائی دینے والا اور غیر محفوظ لگا اور غیر محدود بھی۔ مجھے یاد ہے کہ میں نے ڈرائیور کو سٹیشن کے پرسکون دکھائی دیتے داخلی پھاٹک سے کچھ فاصلے پر ہی رکنے کو کہا۔ میں بالقصد اور ایک طرح کی پر اذیت آہستگی سے باہر نکلا۔ مجھے ایشگروگاؤں تک جانا تھا۔ لیکن میں نے اس سے کہیں زیادہ فاصلے کا ٹکٹ لیا۔ ٹرین کو اگلے چند منٹوں میں ہی یعنی ساڑھے نو بجے چھوٹنا تھا۔ پلیٹ فارم پر کوئی نہیں تھا۔ میں ریل کے ڈبوں کو دیکھتا ہوا آگے بڑھنے لگا۔ مجھے یاد ہے چند کسان اور ایک عورت ماتمی لباس میں ملبوس بیٹھی تھی۔ ایک نوجوان جو ایک زخمی اور ضرور فوجی تھا ٹیسیٹس کا "Annals" پڑھ رہا تھا۔ بالآخر ڈبوں کو جھٹکا لگا۔ ایک شخص جسے میں پہچانتا تھا بے سود ہی پلیٹ فارم کے اختتام پر بھاگ رہا تھا۔ وہ کیپٹن رچرڈ میڈن تھا۔ میں اندر سے شکستہ، کانپتا ہوا کھڑکی سے دُور نشست کے پرلے کنارے پر سمٹ گیا۔

اس شکستگی کی کیفیت میں، میں نے ایک طرح کے اسفل سرور کی کیفیت پائی۔ میں نے خود سے کہا کہ جنگ تو شروع ہو چکی ہے اور قسمت کے پھیر سے آئندہ چالیس منٹ کے لیے میں پہلا مقابلہ حریف کے وار کو خالی دے کر جیت چکا ہوں۔ میں نے خود کو تسلی دی کہ میرا بزدلانہ سرور یہ ثابت کرتا ہے کہ میں کسی مہم کو کامیابی سے سر کرنے کے اہل ہوں۔ اس نقاہت سے میں نے طاقت حاصل کی جو مجھ میں کبھی ختم نہ ہوئی۔ مجھے پیش آگہی ہوئی کہ انسان آئندہ روز بہ روز زیادہ دہشت پسندانہ سرگرمیوں میں مصروف ہو جائے گا۔ جلد ہی یہاں جنگ جوؤں اور رہزنوں کے سوا کوئی باقی نہیں بچے گا۔ میں انھیں یہ مشورہ دیتا ہوں: ایک بدفعل کرنے والے کو یہ سوچ لینا چاہیے کہ وہ اس فعل کو دہرا چکا ہے۔ ایک قبیح مہم پر نکلنے والے شخص کو یہ فرض کر لینا چاہیے کہ وہ اسے پہلے سے ہی کیے بیٹھا ہے۔ اسے مستقبل کو اسی طور خود پر مسلّط کر لینا چاہیے جیسے ماضی ہم پر مسلط ہے۔ سو میں آگے بڑھتا رہا اور میری آنکھیں، جو ایک مرے ہوئے شخص کی آنکھیں تھیں، دن کو غروب ہوتے دیکھتی رہیں جو غالباً میری زندگی میں آخری غروب آفتاب تھا اور رات کا پھیلاؤ بڑھتا رہا۔ ٹرین دیودار کے درختوں کے درمیان ہموار انداز میں بھاگتی رہی۔ پھر کھیتوں کے عین وسط میں آ کر تھم گئی۔ کسی نے سٹیشن کا نام نہیں پکارا۔ میں نے پلیٹ فارم پر موجود چند لڑکوں سے پوچھا "ایشگرو۔" انھوں نے جواب دیا "ایشگرو۔" میں نیچے اتر آیا۔

پلیٹ فارم پر ایک قمقمہ روشنی پھیلا رہا تھا۔لڑکوں کے چہرے سائے میں تھے۔کسی نے مجھ سے پوچھا" کیا آپ ڈاکٹر سٹیفن کے گھر جا رہے ہیں؟" میرے جواب کا انتظار کیے بغیر ایک دوسرے شخص نے کہا" ان کا گھر یہاں سے بہت دور ہے۔اگر آپ اس راستے پر بائیں ہاتھ چلیں اور ہر موڑ پر بائیں جانب مڑتے رہیں تو..." میں نے ایک سکہ ان کی طرف اُچھالا (جو میری آخری پونجی تھی)۔پتھر کی چند سیڑھیاں نیچے اتر کر میں خاموش سڑک پر چلنے لگا۔پھر آہستگی سے پہاڑی سے نیچے اتر گیا۔پورا چاند میری ہم راہی میں چلتا محسوس ہو رہا تھا۔

ایک لمحے کے لیے میں نے سوچا کہ رچرڈ میڈن نے کسی طور میرے اُمید شکن منصوبے کی سُو لگا لی تھی۔لیکن فوراً ہی میں نے یہ سمجھ لیا کہ یہ ناممکن تھا۔ہمیشہ بائیں جانب مڑ جانے کی ہدایت پر مجھے یاد آیا کہ کسی خاص بھول بھلیوں کے مرکزی نقطے کو دریافت کرنے کے لیے عموماً ایسا ہی طریقہ کار اختیار کیا جاتا ہے۔مجھے بھول بھلیوں کا کچھ فہم ہے اور اس کی ایک وجہ ہے کہ میں تسوئی پن کا پڑپوتا ہوں۔وہ ینان کے گورنر تھے۔انھوں نے ایک ناول لکھنے کے لیے، جو" ہنگ لا مینگ"(Hung La Meng) سے کہیں زیادہ ضخیم ہو سکتا تھا اور ایک بھول بھلیاں تشکیل دینے کے لیے جس میں تمام انسان گم ہو جائیں، اپنے عہدے سے کنارا کشی اختیار کر لی۔تیرہ برس ان سرگرمیوں میں صرف کیے۔لیکن ایک اجنبی نے ان کو موت کے گھاٹ اُتار دیا۔ان کا ناول بے ربط تھا اور کسی کو وہ بھول بھلیاں نہ ملیں۔درختوں کے تلے میں نے اِن گم شدہ بھول بھلیوں کے بارے میں غور و خوض کیا۔میں نے اپنے تصور میں انھیں ایک پہاڑ کی خفیہ گپھا میں مکمل اور غیر متغیر حالت میں دیکھا۔میں نے تصور کیا کہ یہ چاول کے کھیتوں میں یا پانی کے نیچے محو ہو گئی تھیں۔میں نے تصور میں ان کو لامحدود طور پر پھیلا ہوا دیکھا۔یہ ہشت اضلاع خیموں اور واپسی کے راستوں سے مترکب نہیں تھیں بل کہ دریاؤں اور صوبوں اور بادشاہتوں پر مشتمل تھیں۔میں نے متعدد بھول بھلیوں والی بھول بھلیوں کے بارے میں سوچا۔ایک لہر دار وسیع بھول بھلیاں جو ماضی اور مستقبل کا احاطہ کر لیں اور کسی طور ستاروں کو بھی محیط ہو جائیں۔میں ان التباسی شبیہوں میں ایسا کھویا کہ اپنی طے شدہ منزل کو فراموش کر بیٹھا۔میں نے خود کو وقت کے ایک غیر معلوم وقفہ تک دنیا کا ایک مجرد مدرک محسوس کیا۔اس ابہام، قصبے، چاند اور دن کی باقیات نے مجھ پر اثر کیا اور سڑک کی ڈھلوان نے بھی جس نے مجھ میں پژمردگی کے سب امکان ختم کر دیے۔سہ پہر بہت قریب اور لامحدود محسوس ہوئی۔سڑک منتشر معلوم ہوتی مرغزاروں میں اتر رہی اور شاخ در شاخ تقسیم ہو رہی تھی۔اونچے سُروں میں قدرے واضح موسیقی مجھ تک پہنچ رہی اور فاصلے اور پتوں کے باعث مدھم ہوتی ہوا کے رخ بدلنے سے پیچھے ہٹتی محسوس ہوتی تھی۔

میں نے سوچا کہ ایک انسان دوسرے انسان کا دشمن تو ہوسکتا ہے۔ لیکن ایک پورے ملک سے دشمنی نہیں کر سکتا۔ نہ ہی اس کے جگنوؤں، جنگلوں، باغوں، ندیوں اور غروب آفتاب کے منظروں سے۔ یوں ہی چلتے ہوئے میں ایک کشادہ زنگ خوردہ پھاٹک کے سامنے پہنچا۔ آہنی سلاخوں کے درمیان مجھے درختوں کا ایک کنج اور ایک شہ نشین دکھائی دیا۔ فوری طور پر مجھے دو باتیں سمجھ میں آئیں۔ پہلی نہایت ادنی اور دوسری قدرے ناقابل یقین۔ شہ نشین سے موسیقی سنائی دے رہی تھی، چینی موسیقی۔ مجھے یاد نہیں آتا کہ وہاں گھنٹی کا بٹن تھا یا میں نے اپنے ہاتھ سے دستک دی تھی۔ موسیقی کی آب وتاب بہ دستور قائم تھی۔

گھر کے اندر پچھواڑے سے ایک لالٹین میری طرف آتی دکھائی دی۔ ایک لالٹین جو کبھی تو درختوں کو روشن کر دیتی اور کبھی انھیں گرہن زدہ بنا دیتی۔ کاغذی لالٹین جس کی شکل ڈھول جیسی اور رنگ چاند جیسا تھا۔ ایک دراز قد شخص نے اسے اٹھایا ہوا تھا۔ مجھے اس کا چہرہ دکھائی نہیں دیا۔ روشنی نے میری آنکھیں چندھیا دیں۔ اس نے دروازہ کھولا اور میری ہی زبان میں آہستگی سے کہا ''میں جانتا ہوں کہ پارسا ہائی پنگ میری تنہائی کے خاتمہ پر مصر ہیں۔ آپ بلاشبہ باغ دیکھنا چاہتے ہیں۔''

میں نے نام پہچان لیا۔ یہ ہماری قونصل خانے کے عملے میں سے کسی کا تھا۔ میں نے بے پروائی سے جواب ''باغ''۔

''شاخ دار راستوں والا باغ۔''

میری یادداشت میں کچھ ہلچل سی ہوئی۔ میں نے ناقابل فہم حقیقت کے ساتھ کہا 'میرے تسوئی پن کا باغ۔'

''آپ کے آبا وٗاجداد... آپ کے نامی گرامی آبا وٗاجداد۔ آپ اندر تشریف لائیے۔''

بوجھل راستہ میرے بچپن کی طرح ٹیڑھا میڑھا تھا۔ ہم مشرقی اور مغربی علوم کی کتابوں سے بھرے کتب خانے میں پہنچے۔ میں نے زرد ریشم کی جلد بندی میں گم گشتہ Encyclopedia کے نسخوں کو پہچان لیا جسے لرمینس شاہی خاندان کے تیسرے شہنشاہ نے مرتب کیا تھا اور جس کے چھپنے کی کبھی نوبت نہیں آئی۔

سٹیفن البرٹ مسکراتے ہوئے مجھے دیکھ رہا تھا۔ جیسا کہ میں نے پہلے کہا اس کا قد دراز، نقوش تیکھے، آنکھیں بھوری اور داڑھی بھورے رنگ کی تھی۔ اس نے مجھے بتایا کہ وہ چینی ثقافت اور زبان سیکھنے سے بہت پہلے ٹینٹسن میں ایک مبلغ تھا۔

ہم بیٹھ گئے۔ میں ایک پست قد کشادہ دیوان پر۔ لیکن وہ ایک بڑے دائروی گھڑیال کی طرف پشت کیے کھڑا رہا۔ میں نے حساب لگایا کہ میرا متلاشی رچرڈ میڈن مجھ تک ایک گھنٹے سے پہلے نہیں پہنچ

سکتا۔ میرا نا قابل تنسیخ ارادہ اس کا انتظار کر سکتا تھا۔

''کیسی حیرت انگیز قسمت تھی تسوئی پن کی۔''سٹیفن البرٹ نے کہا''وہ اپنے آبائی قصبے کا گورنر، علم ہیئت اور علم نجوم کا ماہر، اور مذہبی کتابوں کی شرح و بسط میں اسے کمال حاصل تھا۔ شطرنج کا کھلاڑی، معروف شاعر اور خطاط۔ لیکن وہ ان تمام چیزوں سے ایک کتاب اور بھول بھلیاں تخلیق کرنے کے لیے دست بردار ہو گیا۔ اس نے اپنے جسم، بستر، شاہی ضیافتوں اور حتٰی کہ اپنے تبحر علمی کے تلذذ سے کنارہ کشی اختیار کر لی، خود کو روشن خلوت والے خیمے میں تیرہ سال تک مقید رکھنے کے لیے۔ جب اس کا انتقال ہوا تو اس کے لواحقین کو بے ترتیب مسودوں کے سوا کچھ نہ ملا۔ اس کا خاندان جیسا کہ آپ جانتے ہوں گے، ان مسودوں کو آگ میں جھونکنا چاہتا تھا۔ لیکن اس کے دوست نے، جو تاؤمت یا بدھ مت کا راہب تھا، ان کی اشاعت پر اصرار کیا۔''

''ہم تسوئی پن کی اولاد،'' میں نے جواب دیا،'' اب بھی اس راہب پر لعنت بھیجتے ہیں۔ ان کی اشاعت کی تجویز نا قابل فہم تھی۔ وہ کتاب باہم متضاد مسودوں کا ایک مبہم ڈھیر تھی۔ ایک بار میں نے ان کا جائزہ لیا تھا۔ تیسرے باب میں ہیرو مر جاتا ہے۔ چوتھے باب میں وہ زندہ ہے۔ اور پھر تسوئی پن کا دوسرا کارنامہ۔ اس کی بھول بھلیاں...!''

''یہاں تسوئی پن کی بھول بھلیاں ہیں۔'' اس نے ایک لمبے سنہری پالش والے ڈیسک کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہا۔

''ایک ہاتھی دانت کی بھول بھلیاں'' میں چلایا'' ایک مختصر ترین بھول بھلیاں۔'''' استعاروں کی بھول بھلیاں'' اس نے اصلاح کی،''وقت کی غیر مرئی بھول بھلیاں۔ مجھ جیسے ایک بربریت پسند انگریز کو اس صاف شفاف راز کے انکشاف کے قابل سمجھا گیا۔ قریب سو سے زائد برسوں کے بعد تفصیلات ناممکن الحصول ہو جاتی ہیں۔ لیکن یہ قیاس کرنا مشکل نہیں ہے کہ کیا ہوا تھا؟ تسوئی پن نے ایک بار کہا تھا، 'میں ایک کتاب لکھنے کے لیے سب کچھ چھوڑ رہا ہوں۔' ایک دوسرے موقع پر کہا، 'میں ایک بھول بھلیاں تعمیر کرنے کے لیے دست بردار ہو رہا ہوں۔' ہر کسی نے انھیں دو الگ الگ کام سمجھا۔ روشن خلوت کی شہ نشین باغ کے وسط میں ایستادہ ہے جو غالباً پیچیدہ تھی۔ یہ صورت حال اس کے ورثا کے لیے ایک مادی بھول بھلیوں کی نشان دہی کر سکتی تھی۔ تسوئی پن مر گیا۔ اس کے ماتحت وسیع و عریض علاقے میں کوئی اس بھول بھلیوں تک نہیں پہنچا۔ ناول کی پیچیدگی سے مجھے اشارہ ملا کہ یہی بھول بھلیاں ہیں۔ دو مختلف صورت احوال نے مجھے اس مسئلہ کے درست حل تک پہنچایا۔ اوّل یہ اسطورہ کہ تسوئی نے ایسی بھول بھلیاں

تخلیق کرنے کا منصوبہ بنایا ہے جو لامحدود ہوں گی۔ دوم ایک خط کا اقتباس جو میں نے دریافت کیا۔"

البرٹ اٹھا۔ ایک لمحے کے لیے اس نے اپنی پشت میری جانب پھیری اور ایک سیاہ اور سنہری میز کا دراز کھولا۔ پھر میری طرف مڑا۔ اس کے ہاتھوں میں کاغذ کا ایک ٹکڑا تھا جو کبھی ارغوانی رنگ کا رہا ہو گا۔ لیکن اب گلابی اور مہین، اور قطعوں میں تقسیم تھا۔ تسوئی پن کی خطاط کی حیثیت سے شہرت بے جا نہیں تھی۔ میں نے پڑھا لیکن بے سمجھی کے ساتھ اور گہرے شغف سے۔ یہ الفاظ میرے ہی سلسلہ نسب کے ایک انسان نے باریک برش سے لکھے تھے۔ میں متعدد مستقبلوں کے لیے (سب کے لیے نہیں) اپنا شاخ دار راستوں والا باغ چھوڑ کر جا رہا ہوں۔" کوئی لفظ کہے بغیر میں نے وہ صفحہ اسے لوٹا دیا۔ البرٹ نے بیان جاری رکھا۔

"اس خط کا مفہوم جاننے سے پہلے میں نے خود سے سوال کیا کہ کن صورتوں میں ایک کتاب لاانتہا ہو سکتی ہے۔ میں ایک حلقہ دار کتاب کے سوا اور کچھ نہ سوچ سکا۔ ایک دائروی کتاب۔ ایک کتاب جس کا آخری صفحہ پہلے سے مشابہ ہو۔ ایک کتاب جس میں لامحدود طور پر مسلسل ہونے کا امکان موجود ہو۔ مجھے وہ رات بھی یاد آئی جو الف لیلہ کے درمیان کہیں موجود ہے جب شہرزاد (جو نقل کنندہ کی جادوئی سہو کے ذریعے) ایک ہزار اور ایک راتوں کی کہانی لفظ بہ لفظ بیان کرنے لگتی ہے اور یہ خدشہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ وہ پھر سے اسی رات پر آ جائے گی۔ میں نے افلاطونی موروثی مسودہ کا بھی تصور کیا جو باپ سے بیٹے کو منتقل ہوتا رہا اور جس میں ہر اگلا شخص پُرخلوص احتیاط کے ساتھ اضافہ یا ترمیم کرتا رہے گا۔ ان قیاس آرائیوں نے میری توجہ کو منحرف کیا۔ لیکن ان میں سے کوئی ایک بھی مجھے تسوئی پن کے متناقص ابواب سے مماثل معلوم نہ ہوئیں۔ اسی الجھن کے دوران مجھے اوکسفرڈ سے یہ مسودہ موصول ہوا جسے ابھی آپ نے ملاحظہ فرمایا۔ قدرتی طور پر میں اس فقرے پر پس و پیش کرتا رہا "میں متعدد مستقبلوں کے لیے (سب کے لیے نہیں) اپنا شاخ دار راستوں والا باغ چھوڑے جا رہا ہوں۔' پھر بالکل اتفاق سے ہی میں نے اسے سمجھ لیا۔ وہ 'شاخ دار رستوں والا باغ' یہی بے ترتیب ناول تھا۔ اس فقرے نے کہ 'متعدد مستقبلوں (لیکن سب کے لیے نہیں)' مجھ پر آشکار کیا کہ یہ شاخ داری زمانی ہے، مکانی نہیں۔ مسودے کے بہ غور مطالعہ نے مجھ پر اس نظریہ کو حتمی طور پر واضح کیا۔ تمام ادبی مسودوں میں انسان کو ایک سے زائد متبادلات کا سامنا ہوتا ہے۔ وہ کسی ایک کا انتخاب کرتا اور باقیوں کو رد کر دیتا ہے۔ تسوئی پن کے ادب میں ایک ہی وقت میں سبھی متبادلات کا انتخاب کیا گیا ہے۔ یوں وہ گوناگوں مستقبل اور گوناگوں زمان تخلیق کرتا ہے جو بہ جائے خود ایک ہی پودے سے پھوٹنے والا اور شاخ دار ہے۔ صرف اسی میں ناول کے تناقضات کی تشریح موجود

ہے۔ مثلاً میں کہتا ہوں کہ فانگ کے پاس ایک راز ہے۔ ایک اجنبی اس کے دروازے پر آتا ہے۔ فانگ اسے قتل کرنے کا ارادہ کر لیتا ہے۔ قدرتی طور پر اس کے متعدد نتائج برآمد ہوں گے۔ فانگ اس ناخواندہ مہمان کو قتل کر سکتا ہے۔ وہ مہمان فانگ کو قتل کر سکتا ہے۔ وہ دونوں فرار ہو سکتے ہیں۔ وہ دونوں مر سکتے ہیں۔ علیٰ ہذالقیاس۔

تسوئی پن کے مسودے میں تمام ممکنہ صورتیں موجود ہیں۔ ہر شاخ دوسری شاخ کے لیے علاحدگی کا نقطہ ہے۔ کبھی کبھار ان بھول بھلیوں کے راستے مائل بہ اتصال معلوم ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر آپ اس گھر تک پہنچتے ہیں۔ لیکن ماضی کی ایک ممکنہ صورت میں آپ میرے دشمن بھی ہو سکتے ہیں اور ایک دوسری صورت میں دوست بھی۔ اگر آپ میرے ناقابلِ اصلاح تلفظ پر قانع ہو سکیں تو میں آپ کو چند صفحے پڑھ کر سناؤں۔"

لیمپ کی روشنی کے چنچل دائرے میں اس کا چہرہ بلاشبہ ایک بوڑھے کا چہرہ معلوم ہو رہا تھا۔ لیکن اس پر کچھ حتمی تاثر بھی تھا جیسے وہ غیر فانی ہو۔ اس نے کچھ کچھ درشتگی کے ساتھ ایک ہی رزمیہ باب کے دو ترجمے پڑھے۔ پہلے باب میں ایک فوج ایک تنہا پہاڑ کے پار جنگ کے لیے جاتی ہے۔ چٹانوں اور سایوں کی دہشت جوانوں کو اپنی زندگیوں کی کم مائیگی کا احساس دلاتی ہے اور وہ ایک آسان فتح حاصل کر لیتے ہیں۔ دوسرے میں وہی فوج افقی بلندی پر ایک محل سے گزرتی ہے جہاں ایک عظیم میلہ برپا ہے۔ تاباں جنگ اسے اسی جشن کا ایک تسلسل معلوم ہوتی ہے اور وہ فتح حاصل کرتی ہے۔ میں نے ان قدیم کہانیوں کو مناسب تعظیم کے ساتھ سنا۔ ذاتی حیثیت میں وہ غالباً اتنی قابلِ تحسین نہ ہوتیں، اگر وہ میرے ہی خاندان کے ایک آدمی نے تخلیق نہ کی ہوتیں اور انھیں مجھ کو ایک مغربی ٹاپو پر ایک مایوس کن مہم کے دوران ایک دُور دراز کے ملک کے فرد نے بیان نہ کیا ہوتا۔ مجھے وہ اختتامی الفاظ یاد ہیں جنھیں ہر ترجمے میں ایک خفیہ حکمِ ربانی کے طور پر دہرایا گیا تھا "لہٰذا سورما لڑے۔ ان کے قابلِ تحسین دلوں کو راحت پہنچاؤ، ان پر تلواروں سے تشدد کرو، مارو یا مر جانے کے لیے تیار ہو جاؤ۔"

اس لمحہ میں نے اپنے تاریک جسم میں ایک غیر مرئی، غیر محسوس ہجوم کو محسوس کیا۔ کسی منتشر، متوازی اور بالآخر مربوط فوجوں کا ہجوم نہیں بل کہ ایک زیادہ ناقابلِ رسائی، زیادہ گہرا احتجاج جسے اُس ہجوم نے کسی طور بہت پہلے سے وضع کر لیا ہو۔ سٹیفن البرٹ بات کرتا رہا۔

"مجھے یقین نہیں ہے کہ آپ کے عالی مرتبت آباؤ اجداد نے فضول ہی ان تغیرات سے معاملہ کیا تھا۔ میرے لیے یہ بات اہم نہیں ہے کہ اس نے ایک فصیح و بلیغ تجربہ کے غیر محدود نفاذ کے لیے تیس برس صرف کیے ہیں۔ آپ کے ملک میں ناول، لٹریچر کی ایک ذیلی صورت ہے۔ تسوئی پن کے وقتوں میں یہ

ایک سفلی صنف تھی۔تسوئی پن ایک ذہین ناول نگار تھا۔وہ اعلیٰ اہلیتوں کا مالک تھا۔اس نے بلاشبہ خود کو محض ایک ناول نگار نہیں سمجھا۔اس کے معاصرین کی توثیق اس کے مابعد الطبیعاتی اور سرّی رجحانات کی طرف اشارہ کرتی اور خود اس کی زندگی اس بات پر دال ہے۔فلسفیانہ مناقشہ ناول کے ایک عمدہ حصے پر غالب آجاتا ہے۔میں اس کے تمام مسائل سے آگہی رکھتا ہوں۔کسی مسئلہ نے ،وقت کے عمیق مسئلے نے اسے اتنا پریشان اور اس قدر متاثر نہ کیا۔وقت کا مسئلہ واحد مسئلہ ہے جسے باغ کے صفحات میں شناخت نہیں کیا جا سکتا۔حتیٰ کہ اس نے کوئی ایسا لفظ بھی استعمال نہیں کیا جو وقت کی نشان دہی کرتا ہو۔آپ اس ارادی فروگزاشت کی کیا تصریح کریں گے؟''

میں نے چند ایک حل تجویز کیے...سب کے سب غیر تسلی بخش...ہم نے ان پر بحث کی۔پایان کار سٹیفن البرٹ نے مجھ سے کہا،''ایک پہیلی میں،جس کا جواب 'شطرنج' ہے،کون سا واحد ممنوعہ لفظ ہوگا۔'' میں نے لحہ بھر کے لیے تفکر کیا اور جواب دیا''شطرنج۔''

''بالکل''البرٹ نے کہا''شاخ دار راستوں والا باغ ایک قسم کی پہیلی یا معما ہے جس کا موضوع وقت ہے۔یہ عسیر الفہم وجہ اس کے ذکر کو ممنوع قرار دیتی ہے۔ایک لفظ کو ہمیشہ بھول جانا،استعاروں اور واضح اشاروں کو مہمل کرنے کی طرف راجع ہونا،غالباً یہی وہ کائیاں طریقہ کار ہے جسے کج ادا تسوئی پن نے اپنے انتھک ناول کے ہر پھیر میں ترجیحاً برتا ہے۔میں سینکڑوں مسودوں کا باہم موازنہ کر چکا ہوں۔میں ان اغلاط کی تصحیح کر چکا ہوں جو نقل کنندوں کی غفلت سے ظہور پذیر ہوئیں۔میں نے اس انتشار کے منصوبہ کا قیاس کیا اور اسے نئے سرے سے قائم کیا۔مجھے یقین ہے کہ میں نے از سرِ نو اساسی تنظیم کو استوار کر لیا ہے۔میں نے تمام مسودے کا ترجمہ کیا ہے۔مجھ پر واضح ہے کہ اُس نے ایک بار بھی وقت کا لفظ استعمال نہیں کیا۔اس کی وضاحت سہل ہے!''

''شاخ دار راستوں والا باغ نامکمل ہے لیکن نادرست نہیں ہے۔یہ کائنات کی شبیہ ہے،جیسا تسوئی پن نے محسوس کیا۔نیوٹن اور شوپن ہار کے برعکس آپ کے جد ایک یک ساں اور مطلق زمان پر اعتقاد نہیں رکھتے تھے۔وہ زمان کے ایک غیر محدود تسلسل کے ذریعے نمو پاتی متوازن زمان کے سرگرداں جال پر اعتقاد رکھتے تھے۔اس نظام میں زمان کے تمام امکانات موجود رہتے ہیں۔ہم وقتوں کی ساری جمعیت میں موجود نہیں ہیں۔کچھ میں آپ موجود ہیں اور میں نہیں ہوں اور کچھ میں میں ہوں اور آپ نہیں ہیں۔اور کچھ میں ہم دونوں۔لحہ موجود میں جیسا کہ میری قسمت نے مجھے شرف یاب کیا،آپ میرے ہاں پہنچے ہیں۔ایک دوسرے لمحے میں آپ باغ میں سے گذرتے ہوئے مجھے مردہ پاتے۔یوں ہی ایک دوسرے

لمحے میں، میں یہ الفاظ آپ سے کہتا ہوں۔''

''ہر لمحے میں'' میں نے اعلانیہ کہا۔ میری آواز میں معمولی سی لغزش بھی نہیں تھی۔ ''میں آپ کا شکر گزار ہوں اور تسوئی پن کے باغ کی تخلیق نو پر آپ کی بڑی قدر کرتا ہوں۔''

''سب میں نہیں'' وہ ایک مسکراہٹ کے ساتھ بڑبڑایا ''زمان لاتعداد مستقبلوں کی طرف شاخ در شاخ تقسیم ہوتا چلا جاتا ہے۔ انھی میں سے کسی زمان میں میں آپ کا دشمن بھی ہوں۔''

مجھے پھر سے ہجوم کی سی کیفیت کا احساس ہوا جس کا مجھے پہلے بھی تجربہ ہوا تھا۔ مجھے یوں معلوم ہوا کہ یہ مرطوب باغ جس نے اس گھر کو گھیرا ہوا تھا، غیر محدود طور پر دکھائی نہ دینے والے لوگوں سے پُر تھا۔ وہ لوگ 'البرٹ اور میں' تھے، جو زمان کی دیگر جہتوں میں مخفی اور کثیر الانواع تھے۔ میں نے آنکھیں اوپر اٹھائیں اور یہ ڈراؤنا خواب تحلیل ہو گیا۔ زرد اور سیاہ باغ میں صرف ایک آدمی تھا۔ وہ ایک بت کی طرح مضبوط تھا۔ وہ شخص چلتا ہوا قریب آ رہا تھا اور وہ کیپٹن رچرڈ میڈن تھا۔

''مستقبل تو پہلے سے موجود ہے'' میں نے جواب دیا۔ ''لیکن میں آپ کا دوست ہوں، کیا میں وہ خط دوبارہ دیکھ سکتا ہوں۔''

البرٹ کھڑا ہوا۔ کھڑے کھڑے اس نے میز کا دراز کھولا۔ یہی وہ لمحہ تھا جب اس کی پشت میری جانب تھی۔ میں نے ریوالور کو تھام لیا تھا۔ پھر انتہائی احتیاط کے ساتھ گولی چلائی۔ البرٹ فوراً ہی کوئی شکوہ کیے بغیر گر گیا۔ میں قسم کھاتا ہوں کہ اس کی موت محض لمحہ بھر میں ہوئی۔ ایک بہت ہلکی جنبش کی طرح۔ باقی سب کچھ غیر حقیقی، غیر اہم ہے۔ میڈن اندر گھس آیا اور اس نے مجھے گرفتار کر لیا۔ میں برلن تک اس شہر کے نام کا اپنا راز ترسیل کر چکا تھا جس پر انھیں حملہ کرنا چاہیے تھا۔ کل ہی انھوں نے اس پر بم باری کی ہے۔ میں نے یہ خبر انھی اخباروں میں پڑھی ہے جن میں ایک چینی ثقافت اور زبان کے عالم البرٹ سٹیفن کے بارے میں لکھا تھا جو ایک اجنبی شخص یوسون کے ہاتھوں قتل ہوا۔ چیف نے یہ بھید پڑھ لیا۔ وہ جانتا تھا کہ میرا مسئلہ جنگ کے شور شرابے کے توسط سے اسے البرٹ نامی ایک شہر کی نشان دہی کرنا تھی اور یہ کہ میرے پاس ایسا کرنے کے لیے اسی نام کے ایک شخص کو قتل کر دینے کے سوا کوئی اور چارہ نہیں تھا۔ لیکن وہ نہیں جانتا (نہ کوئی جان سکتا ہے) کہ مجھ پر بے حساب ندامت اور تھکاوٹ طاری ہے۔

فينفس کا مسلك

ہیلیو پولیس کو فینفس کے مسلک کا مبدا اور اس مسلک کو مصلح امینوفس چہارم کی موت سے پیدا ہونے والے مذہبی احیا کا ایک نتیجہ قرار دینے کے لیے مورخین ثبوت کے طور پر ہیروڈوٹس ٹیسیس اور

مصر کے قدیم مخطوطات سے اقتباسات پیش کرتے ہیں۔ لیکن وہ اس حقیقت سے صرف نظر کر جاتے ہیں یا ایسا کرنے کو ترجیح دیتے ہیں کہ یہ نام فیلفس رابنس مارس سے پہلے موجود نہیں تھا۔ قدیم ترین مخطوطات میں (مثال کے طور پر فلاویس جوز یفس کی سیٹر نیلو میں) صرف 'دستور' یا 'راز' کے پیروکاروں کا ذکر ملتا ہے۔ گریگورویس فرار کی خفیہ مذہبی مجلس گاہوں میں ملاحظہ کر چکا تھا کہ عام گفت گو میں فیلفس کا لفظ شاذونادر ہی استعمال کیا جاتا تھا۔ مجھے جنیوا میں ایسے دست کاروں سے ملنے کا اتفاق ہوا ہے جو میرے یہ پوچھنے پر کہ کیا وہ فیلفس کے مسلک کے پیروکار ہیں، وہ کچھ بھی نہیں سمجھ پائے۔ لیکن یہ بات انھوں نے فوراً ہی تسلیم کی کہ وہ 'راز' کے پیروکار ہیں۔ اگر وہ مجھ سے عمداً فریب نہیں کر رہے تھے تو میں کہوں گا کہ ایسا ہی معاملہ بدھ مت کے پیروکاروں کے ساتھ بھی ہے۔ وہ نام جس سے ساری دنیا انھیں شناخت کرتی ہے، دراصل ایسا لفظ ہے جسے وہ خود کبھی ادا نہیں کرتے۔

اپنے ایک بہت معروف مضمون میں ملکوشس نے فیلفس کے فرقہ پرستوں کا خانہ بدوشوں سے تقابلی جائزہ پیش کیا ہے۔ چلی اور ہنگری میں خانہ بدوش بھی ہیں اور فرقہ پرست بھی۔ ان کی اکثریت سے قطع نظر ان دونوں میں اشتراک کی حامل نہایت کم صفات موجود ہیں۔ فرقہ پرست عمومی طور پر آزاد پیشے کام یابی کے ساتھ اپناتے ہیں۔ خانہ بہ دوش خاص جسمانی ہیئت کے مالک ہوتے ہیں اور وہ ایک خفیہ زبان بولتے یا اسے بولنے کے عادی ہیں۔ فرقہ پرست دوسرے انسانوں کے ساتھ الجھاؤ کا شکار رہتے ہیں۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ وہ مذہبی بنا پر مہذب ہونے کی طرف مائل نہیں ہوتے۔ خانہ بہ دوش دل آویز ہوتے ہیں اور برے شاعروں کو متاثر کرتے ہیں۔ گیت، گھٹیا تصویروں اور فوکس ٹروٹ ناچ میں فرقہ پرستوں کو نظرانداز کیا جاتا ہے۔

مارٹن ببر لکھتا ہے یہودی فطری طور پر جذبات پرست ہیں۔ سبھی فرقہ پرست تو نہیں لیکن کچھ ایسے ہیں جو جذبات پرستی پر متاسف بھی ہیں۔ یہ عمومی اور بدنام صداقت اس عمومی مغالطے کی بیخ کنی کے لیے کافی ہے (جس کا لغو انداز میں ارمان نے دفاع کیا) کہ فیلفس اسرائیل میں ظہور پذیر ہوا۔

لوگ کم وبیش اس انداز میں دلیل دیتے ہیں کہ ارمن ایک ذکی الحس انسان اور ایک یہودی تھا۔ ارمن کا پراگ میں یہودی باڑے میں فرقہ پرستوں سے مسلسل رابطہ رہا۔ وہ تعلق جس کا ارمن نے وقوف رہا، اسی حقیقت کی سچائی کو ثابت کرتا ہے۔ تمام تر احترام کے ساتھ میں اس مفروضہ سے متفق نہیں ہوسکتا۔ یہ بات کہ کسی صیہونی ماحول میں فرقہ پرست، یہودیوں سے مماثل ہیں، کچھ بھی ثابت نہیں کرتی۔ ناقابل تردید حقیقت یہ ہے کہ ہازلٹ کے لامحدود شیکسپیئر کی طرح وہ دنیا کے سبھی انسانوں سے مشابہ ہیں۔ وہ ہر

کسی کے لیے ہر شے ہو سکتے ہیں۔ جیسے ہادی ہوتا ہے۔ایک عرصہ پہلے پیسینڈو کے ڈاکٹر ہوان فرانسسکو نے ان کی اس صفت کو قابلِ تحسین گردانا کہ انھوں نے کس سہولت کے ساتھ کروئی اولی (Croeole) کے طور طریقوں سے مماثلت پیدا کر لی تھی۔

میں بتا چکا ہوں کہ اس مسلک کی تاریخ میں کسی مذہبی تہذیب کے آثار موجود نہیں ہیں۔ یہ سچ ہے لیکن چوں کہ کوئی ایسا انسانی گروہ موجود نہیں ہے جس میں کسی مسلک کے اراکین کی نمائندگی نہ ہو، سو یہ بھی سچ ہے کہ ضرور ایسے کسی مذہبی تشدد یا اخلاقی عذاب کا وجود ہوگا جس سے وہ متاثر ہوئے اور اس کا ارتکاب بھی کیا۔ یورپی جنگوں یا ایشیا کے دور دراز علاقوں میں لڑی جانے والی جنگوں میں انھوں نے مخالف فوجوں کے جھنڈے تلے اپنا خون بہایا لیکن اس فعل نے انھیں دنیا کی تمام اقوام کے ساتھ خود کو شناخت کروانے میں بہت معمولی معاونت کی۔

کسی مقدس کتاب کے بغیر جو انھیں یک جا کرے جیسے الہامی صحائف نے اسرائیلیوں کو کیا، کسی عمومی یادداشت کے بغیر اور ویسی کسی یادداشت کے بغیر جسے "زبان" کہتے ہیں، وہ دنیا کی چھاتی پر بکھرے ہوئے، اپنے رنگ اور نقوش میں مختلف ہیں لیکن صرف ایک چیز 'راز' انھیں باندھ کر رکھے ہوئے ہے اور کائنات کے اختتام تک یوں ہی یک جا رکھے گی۔ ایک زمانے میں اس راز کے علاوہ ان کے پاس ایک روایت بھی موجود تھی۔ (غالباً یہ نظریہ تخلیق سے متعلق ایک اسطورہ تھی) لیکن فیففس کے جاہل پیروکار اسے فراموش کر چکے ہیں۔ اب ان کے پاس تعزیر کی ایک مبہم روایت ہی باقی بچی ہے، ایک تعزیر یا ایک عہد نامے کی روایت۔ بیانات میں اختلاف موجود ہے۔ اس سے ہمیں خدا کے اس فیصلے کی معمولی سی رمق بھی نہیں مل پاتی جس کی رو سے وہ حیات جاوداں ودیعت کرتا رہے گا۔ ایک سلسلہ نسب کو قائم رکھنے کے لیے نسل در نسل اس کے اراکین ایک خاص رسم ادا کرتے رہیں گے۔ میں نے سیاحوں کا موقف سنا ہے۔ میں نے بزرگوں اور ماہرین علم کلام سے مباحثے کیے ہیں۔ میں ثابت کر سکتا ہوں کہ اس رسم کی ادائی فرقہ پرستوں کی واحد مذہبی سرگرمی ہے۔ یہ رسم 'راز' پر مشتمل ہے۔ یہ 'راز' جیسا کہ میں نے پہلے اشارتاً کہا ایک نسل سے دوسری نسل کو منتقل ہوتا رہتا ہے۔ تاہم مذہبی کتاب کے مطابق مستحسن بات یہ ہے کہ مائیں اسے اپنے بچوں کو نہ بتائیں، نہ ہی پروہت ایسا کریں۔ اس اسرار سے روشناس کرانا نیچ ذات کے لوگوں کا کام ہے، ایک غلام، ایک جذامی یا ایک گداگر روحانی استاد کی حیثیت سے کام کر سکتے ہیں۔ ایک بچہ بھی دوسرے کو عقیدے کی تعلیم دے سکتا ہے۔ یہ عمل بہ ذاتہٖ ادنی اور عارضی ہے۔ نہ یہاں کسی قسم کی تصریح کی ضرورت ہے۔ لوازمات میں کاک، موم یا گوند شامل ہوتی ہے۔ عشائے ربانی کی رسم میں کیچڑ کا ذکر

ہے۔اسے بھی اکثر استعمال کیا جاتا ہے۔اس مسلک کی عبادات کے لیے معبد موجود نہیں ہیں۔

راز مقدس ہے لیکن ہمیشہ کسی حد تک مضحک بھی رہا۔اس کی عبادت چھپ کر اور خفیہ انداز میں کی جاتی اور عابد کبھی اس کا تذکرہ نہیں کرتے۔اس کو نام دینے کے لیے مناسب مقدس الفاظ موجود ہی نہیں ہیں۔سچ تو یہ ہے کہ کبھی الفاظ اس کے نام ہیں یا پھر ناگزیر طور پر اسے کنایتاً بیان کرتے ہیں۔سو ہو سکتا ہے کہ میں گفت گو کے دوران کوئی لفظ کہ دوں اور اس کے پیرو کار مسکرا دیں اور بے چین ہو جائیں کیوں کہ وہ محسوس کر لیتے ہیں کہ میں نے اس 'راز' کو چھو لیا ہے۔

قدیم ٹیوٹنی زبان کے ادب میں فرقہ پرستوں کی لکھی ہوئی نظمیں موجود ہیں جن کے عنوانات کا موضوع سمندر یا شام کا جھٹپٹا ہے۔وہ ایک حوالے سے اسی 'راز' کے استعارے ہیں۔میں نے یہ غیر مستند ضرب المثل "Orbi Terrarum est speculum ludi" پڑھی تھی جسے ڈیوکانگی نے اپنی قاموس میں رقم کیا ہے۔یہ اس راز کے بیان سے منع کرتی ہے۔بہت سے اراکین ان باتوں کو حقارت کی نگاہ سے دیکھتے ہیں۔لیکن وہ خود اپنے آپ سے کہیں زیادہ نفرت کرتے ہیں۔نیک نامی ایسے بہت سے لوگوں کا مقدر بنی جو عملاً اس رواج کا استرداد کرتے اور خدا سے براہِ راست تعلق استوار کر لیتے ہیں۔یہ فرقہ پرست اس تعلق کے اظہار کے لیے اعشائے ربانی کی رسم سے لیے گئے ہندسوں کو استعمال کرتے ہیں۔اسی لیے جان آف روڈ نے لکھا۔

''کیا سات آسمان جانتے ہیں کہ خدا اتنا خوش گوار ہے جتنی آگ اور پتلی کیچڑ''۔

میں نے تینوں براعظموں میں فینکس کے کئی پیرو کاروں سے دوستانہ مراسم قائم کیے۔میں جانتا ہوں کہ 'راز' پہلے پہل انھیں پیش پا افتادہ، الجھا ہوا اور فحش معلوم ہوا اور (جو بات سب سے عجیب ہے) کہ ناقابلِ یقین بھی۔وہ خود کو یہ یقین نہیں دلا پاتے کہ ان کے والدین ایسے غیر معقول ضابطے کے اطاعت گزار تھے۔انوکھی بات یہ ہے کہ 'راز' محض کچھ عرصہ قبل ہی گم ہوا۔جنگوں اور ہجرتوں کے باوجود یہ بارعب انداز میں تمام معتقدین تک پہنچا ہے۔کوئی یہ دعویٰ کرنے سے نہیں ہچکچائے گا کہ یہ اب انسانی جبلت میں شامل ہو چکا ہے۔

پروجیکٹر

وزیر آغا

چلو، چلّو میں بھر لیں ہم زمانے کو
اور اک چھینٹے سے اپنی
دونوں آنکھوں کو بھگوئیں
اور جُڑی پلکوں کو کھولیں
اور دیکھیں
کیسا منظر، گھُپ اندھیروں سے
اُبھر آیا ہے
رنگوں، صورتوں، موجوں،
ہواؤں اور شعاعوں سے بھرا منظر
جو شاید
خود ہماری بند آنکھوں میں
کہیں سویا پڑا تھا!!

سات پردوں کے پار

وزیر آغا

مشتعل چڑیوں کا
مدھ مکھیوں کا
اِک اندھا غبار
میرے سر کے گرد چکراتا ہوا
اور میں بے اختیار
ایک پتھر کے مکاں
کے آہنی در سے لگا
لب متقفل
اور چابی وقت کے گرداب
کے پاتال میں
پردوں کے پار!!

ایک ٹھہری ہوئی گونج

آفتاب اقبال شمیم

مرے آدرش کی دیوار پر
برسوں سے آویزاں یہ کیلنڈر
جو تاریخوں سے خالی ہے رسوائی ہے
بتاؤ نا! یہ گلیاں، یہ محلے
غم کی چادر دوش پر رکھے، ہوائی چپلیں
پہنے ہوئے یوں ہی سدا چلتے رہیں گے کیا
وفا جو شہر کے مرکز میں اپنے خون کی مشعل جلاتی ہے
وفا جو زندگی جیسی سہاگن کی ہتھیلی کی حنا ہے
دھوپ ہے، آئندگی کا روپ ہے جس سے
بتاؤ نا! وفا اپنا کرشمہ کب دکھائے گی
لہو کی خیر ہو، بہتے لہو کی خیر ہو
یہ جاریہ خیرات اک دن رنگ لائے گی
ابھی تسلیم کا وہ روز فردا التوا میں ہے
ابھی زور آوروں کا ہاتھ بھاری ہے
ابھی مٹتی ہوئی، بنتی ہوئی تاریخ کا یک ساں سفر جاری ہے
استبداد کے موسم میں کل کا خواب کیا دیکھوں
ابھی پت جھڑ کی دوری درمیاں میں ہے
مگر اُس کے لہو کی دوسری تازہ گواہی کی بشارت میں
میں کیا سمجھوں
یہ میری خود یقینی ہے کہ میری خوش گمانی ہے
مرے اگلے قدم کے فاصلے پر راج کرتی خلقتوں کی
راج دھانی ہے

گاڑی تمھاری آ گئی ہے!

ستیہ پال آنند

بینچ پر بیٹھا ہوا ہوں
اک اکیلا، یک سر و تنہا، یگانہ
برف شاید رات بھر گرتی رہی ہے
اس لیے تو میرا اوور کوٹ، مفلر اور ٹوپی
برف سے یوں ڈھک گئے ہیں
جیسے ان کی بیخ و بُن میں
اون اور برفوں کے تار و پود یک جا ہو گئے ہوں
سانس نتھنوں سے نکلتا ہے تو جیسے
برف میں تحلیل ہو کر پھر مرے نتھنوں کے اندر تک
رسائی
چاہتا ہے

ہاں، بہت دقت طلب ہے
آنکھ کے وزنی پپوٹے کا ذرا سا کھل کے
باہر دیکھنا۔ پر
کھول ہی لیتا ہوں آخر!
دور تک بس برف کے انبار ہیں
جو ریل کی پٹری کو بالکل ڈھک چکے ہیں
دائیں بائیں اور بھی کچھ بینچ ہیں
لیکن سبھی خالی پڑے ہیں

یہ سٹیشن
صرف اک جانب سے آنے والی گاڑی کا کوئی
ادنیٰ پڑاؤ
منتظر ہے، منجمد ہے، آدھا سویا اور آدھا جاگتا
ہے!

آنکھ کا وزنی پپوٹا بند ہونا چاہتا ہے
اور تب اک برف کا کورا ہیولا
میری انگشتِ شہادت کو پکڑ کر مجھ سے کہتا ہے
چلو آؤ، چلیں، گاڑی تمھاری آ گئی ہے!!

ستیہ پال آنند

عاقبت منزل ماوادیٔ خاموشاں
است
حالیہ غلغلہ در گنبد افلاک انداز

لکیروں کے چکر میں محبوس اک دائرہ ہے
لکیریں، بہت تیز رفتار سے گھومتی جارہی ہیں
مدار اپنا لیکن نہیں بھولتیں اس سفر میں
کہاں سے ہوا تھا شروع یہ سفر دائرے کا؟
کہیں کوئی 'سیل' تھا، جو آغاز تھا، ابتدا تھی؟
کوئی مدعا تھا کہ ساری لکیریں یہ ہم جُو کے
گولائی میں دائرہ اک بنا لیں؟
نہیں! کچھ نہیں! کوئی معنی و مقصد نہیں تھا...
فقط دائرہ بن گیا تھا
جو اپنی ہی دُھن میں لگا تار
اک اندھی رفتار سے گھومتا جا رہا ہے!

مگر قرۃ العین سا دائرے کے کہیں وسط میں
ایک باریک نقطہ
تواتر سے تحریک لیتا ہوا
کچھ دنوں سے مدار اپنا طے کر کے خود گھومنے لگ
گیا ہے

نیا دائرہ اک ہویدا ہوا ہے
بڑے دائرے کی حدوں میں مقید
نیا دائرہ گول آکار میں گھومتے گھومتے
تیز آندھی کی رفتار سے اپنا رقبہ بڑھاتے
بڑھاتے
بڑے دائرے کی لکیروں کو چھونے لگا ہے
کبھی اس کی رفتار میں جذب ہوتا
کبھی اس سے ٹکرا کے حد بندیاں پار
کرتا، پلٹتا، مگر
اک بگولے کے مانند باہر نکلنے کو اب چھٹپٹانے
لگا ہے
بہت شور و غوغا ہے دو دائروں کے تصادم کا
چنگاریاں اُٹھ رہی ہیں!

کہو، میرے 'میں' کے بگولے
مرے سر کے گنبد کے پھٹنے میں اب دیر کیا ہے؟

سیل: Cell

اکیلی یاترا

ستیہ پال آنند

ایک ہی بجرا تھا ساحل پر
جو اپنی یاترا پر چل نکلنے کے لیے
سب بادباں کھولے ہوئے تھا
صبح کی ہلکی ہوا میں
ریتلے ساحل پہ اپنی آنکھیں ملتے
ناریل کے جھنڈ شاید
کچھ اضافی خواب تھے بیداریوں کے
سینکڑوں ہی عورتیں تھیں، مرد تھے
(بچے بھی تھے)
جو صف بہ صف چلتے ہوئے
بجرے پہ چڑھتے جا رہے تھے
نیند سے بوجھل تھی بیداری سبھی کی!

چند گھڑیوں میں ہی سارے لوگ آخر چڑھ گئے تو
بادبانوں کے سہارے
اپنی انتم یاترا پر چل پڑا، بجرا کھلے ساگر کی جانب

اک اکیلی وہ بھی ریلنگ ہاتھ میں تھامے کھڑی تھی
دیکھتی تھی دور تک امید سے
شاید کوئی تیزی سے سرپٹ دوڑتا
آواز تو دے
''ایک پل ٹھہرو! مجھے بھی آج ہی جانا ہے، ملاّحو!''
دور تک لیکن کوئی ذی روح ساحل پر نہیں تھا
اور تب ریلنگ سے مڑ کر
اس نے سب لوگوں کو دیکھا
یاترا پر جانے والی ایک واحد... وہ اکیلی ہی نہیں تھی
سب اکیلے جا رہے تھے!!

پہلے سے کیا نوشتہ ہے؟

گلزار

یہ کب نوِشتہ تھا کہ اک ویراں جزیرے پر
چٹانوں سے اُتر کے جب سورج غروب ہو،
سُرخ و سنہری ساحلوں پہ تم ملو مجھے...
اور اس طرح پھسل کے گر و تم مرے قریب
جیسے سمندروں نے ابھی لا کے پھینکا ہو
یہ پہلے سے نوِشتہ تھا؟... یا اتفاق تھا؟

سورج کے بعد چاند نکلنے کے وقفے میں
تاریکی جب کہ موت سونگھتی ہے ہر طرف
تم کو تھا انتظار کہ منظر سے میں ہٹوں
تو خود کو اُس گرجتے سمندر میں پھینک دو
شاید کسی کے ''دردِ وِسرجن'' کو آئی تھیں
اور میں کہ اس خیال سے ٹھہرا رہا وہیں
یہ خوف تھا کہ تم کو سمندر نہ کھینچ لے

اُس رات چاند بھی تو بہت دیر سے اُٹھا
اور تم کتابِ درد کے صفحوں کو کھول کر
مجھ کو سُناتی بھی رہیں اور پھاڑتی رہیں
پانی پہ دُور دُور تک پُرزے سے بچھ گئے

رخصت کے وقت ہاتھ ملاتے ہوئے مگر
کروٹ بدل رہا تھا کوئی درد سینے میں
آنسو تمھاری آنکھوں میں پھر سے نوِشتہ تھے
اور اتفاق! میری بھی آنکھیں چھلک گئیں

پہلے سے کیا نوِشتہ ہے؟ کیا اتفاق ہے؟

سوئیاں گھڑی کی پھر...

گلزار

سوئیاں گھڑی کی پھر پریڈ کرتے کرتے اپنا دائرہ
چکا گئیں
وقت پھر گزر گیا...
تم سے اک قرار کی امید پھر سے ٹل گئی!

پل سے پل، پرو پرو کے سارا دن
باندھتا رہا کلائی پر میں انتظار میں
ایک ایک لفظ سوچ سوچ کر
زباں پہ پھیرتا رہا...
شام ہوتے ہوتے سب چھلس گئے
تار تار دِن اُتر گیا غریب کے لباس کی طرح!

دِن پلٹ رہا تھا اپنا پنا جب کتاب کا
کوئلے سے لکھ گیا تھا کوئی آسمان پر
آسمان، آج رات بند ہے!!

میں نے ایک سایہ اپنا پال رکھا ہے

گلزار

میں نے ایک سایہ اپنا پال رکھا ہے
آگے پیچھے گھومتا ہے جیسے چھوٹا 'پوپی' ہے
بھونکتا نہیں کبھی،
کسی بھی اجنبی پہ یہ،
اپنا ہی ملے کوئی تو کاٹ لیتا ہے
سایہ میرا کاٹ لے تو دانت کے نشان چھوڑ دیتا
ہے

میں نے اپنا زہر سب،
سائے میں سنبھال رکھا ہے
میں نے ایک سایہ اپنا پال رکھا ہے!

کوئی چارہ ساز ہوتا

زبیر
رضوی

تم اپنے منظروں میں گُم تھے
جب ہم نے صَبا کے ہاتھ پر
رسمِ حنا بندی کا اِک وعدہ نبھایا تھا
خزاں کے زرد چہرے پر
ہرے پتوں کی جب اُبٹن لگائی تھی
سُبک کولھوں پہ رکھی گاگروں میں
بارشوں کے گیت رکھے تھے
چٹختی دُھوپ کے سَر پر
زمیں کے خشک ہونٹوں پر
فُغاں کرتی ہوئی آبادیوں کے
بام و دَر
بے خواب آنکھوں کے دَریچوں پر
ہم اپنی غم گساری، چارہ سازی کے
شگفتہ پھول رکھتے تھے
ہمارے پاس جو بھی تھا
اُسے ہم قریہ قریہ بانٹتے
سارے لہو منظر
ہم اپنی آنکھ میں لے کر
زمانے بھر کی آنکھوں میں اُتر جاتے
کبھی افسانہ بن کر
اور کبھی اک نظم کی صورت
کبھی ٹی وی کبھی اک فلم کی صورت
دماغ و دِل کو چھو لیتے

تم اپنے منظروں میں گُم تھے
جب ہم نے صَبا کے ہاتھ پر
رَسمِ حنا بندی کا اک وعدہ نبھایا تھا!!

مصلیٰ اُلٹ بچھ گیا

جلیل عالی

کوئی جلدی نہیں تھی
مگر شیو کرتے ہوئے کٹ لگے
ناشتے پر بلا وجہ بیوی سے جھگڑا ہوا
دودھ لے کر گوالے سے پلٹا
تو پاؤں رپٹنے سے
برتن کا سب نُور بُر دِز میں ہو گیا
جان ماری بہت
پر سکوٹر کی سانسیں نہ جاری ہوئیں
ٹیکسی کے کرائے کی تکرار میں اپنی اوقات جانی
گھنی مشکلوں پار کر کے ٹریفک کا جنگل
جو دفتر میں پہنچا تو دیکھا
مری میز پر باس کا خاص ''الطاف نامہ'' دھرا
ہے
سرِ شام احباب کے درمیاں
شعر کی بحث
جانے سیاست کے میدان میں کیسے داخل ہوئی
چائے خانے میں بیٹھے ہوئے ہر کسی نے
ہماری برہنہ اناؤں کے یدھ کا تماشا کیا

اب جو تھک ہار کر
سب طرف سے کڑی مار کھائے ہوئے جسم و
جاں
اپنے بیڈ روم میں لا گرائے
تو بستر نے
آسودگی کی بہ جائے ملامت کے کانٹے بچھائے
کئی ٹوٹکے آزمائے
کسی طور بھی رات کٹتی نہیں
دُھند چھٹتی نہیں
چین آتا نہیں
وہم جاتا نہیں
صبح دَم کیا مصلیٰ اُلٹ بچھ گیا
لوحِ احساس پر بدشگوں یاد لکھی گئی
عمر کے روزنامے میں
اک پورے برباد بے برکتے دن کی رُوداد لکھی
گئی

فلیکا

نصیر احمد ناصر

فلیکا!
یہاں میں کھڑا ہوں
سرِ شب
تمھیں یاد کرتا ہوں
ہر سُو اندھیرے کی رالیں ٹپکتی ہیں
لمبی، ہری گھاس میں
سرسراتے ہوئے واہمے مجھ کو بے چین کرتے
ہیں
آنکھوں میں آنسو ہیں
دل میں امنڈتے ہوئے بادلوں کا سماں ہے

کوئی باگھ آئے گا
تم کو ڈرائے گا، زخمی کرے گا
دھواں دھار بارشوں میں
تمھارے لہو کی الم ناک دھارا بہے گی

فلیکا!
جہاں بھی کھڑی ہو، مری خامشی سُن رہی ہو؟
فلیکا!
تمھیں کچھ کہوں گا
تو تم بھاگ جاؤ گی
شاداب کھیتوں، پہاڑوں کے اونچے کناروں
عمودی ڈھلانوں
گھنے جنگلوں، پُر خطر راستوں میں بھٹکتی پھرو گی

فلیکا! فلیکا!
بہت تھک گیا ہوں
کہیں سو نہ جاؤں
کہیں کھو نہ جاؤں
فلیکا! مرے غم کی منزل نہ جانے کہاں ہے
بڑی خوب صورت ہے دنیا
مگر بے اماں ہے.....!!

وہ دن تیری یاد کا دن تھا

نصیر احمد ناصر

وہ دن تیری یاد کا دن تھا
اُس دن میں بھول گیا
سانسیں لینا
لمحے ڈھونا
باتیں کرنا
کِھل کِھل ہنسنا
چُھپ کر رونا
لکھنا پڑھنا
جاگنا سونا
وہ دن تیری یاد کا دن تھا
اُس دن میں بھول گیا
جینا مرنا
کچھ بھی کرنا......!!

پھاگن چیتر کے آتے ہی...

نصیر احمد ناصر

پھاگن چیتر کے آتے ہی
بیلیں رنگ بہ رنگے پھولوں سے بھر جاتی ہیں
شام کی آنکھیں سپنوں سے
دن کے نتھنے
خوش بو کی لپٹوں سے
آنگن سایوں شکلوں سے
دیواریں چہروں اور دریچوں سے
دروازے درزوں سے
گلیاں باتوں سے
رستے قدموں سے
شاعر کا دل یادوں سے
سندر شیتل نظموں سے
اور نظمیں لفظوں سے بھر جاتی ہیں
پھاگن چیتر کے آتے ہی
بیلیں رنگ بہ رنگے پھولوں سے بھر جاتی ہیں!

شاعر کا دل

نصیر احمد ناصر

شاعر کا دل
اتنا اچھا اتنا سچا
جتنا کوئی اور نہیں
جس میں کوئی چور نہیں
پھولوں کو جو آنکھیں سمجھے
سورج اوس میں جلتا دیکھے
دیکھے پیڑ، پہاڑ، پرندے
پتھر میں کو ملتا دیکھے
دیکھے رات کی اندھی کھائی
چاند زمیں پر چلتا دیکھے
شاعر کا دل
اتنا اچھا اتنا سچا
جتنا کوئی اور نہیں
جس پر کوئی زور نہیں
نیلے شانت سمندر جیسا
جس کا کوئی چھور نہیں

کشتی، موج، مچھیرا، سیپی
ریت گھروندا لڑکی کا دکھ
تتلی کا پر، مور کا آنسو
طفلِ محبت، درد رسیدہ
جیون رس کا اتنا رسیا
مدہوشی کے عالم میں بھی
مرگِ تمنا کے غم میں بھی
مایوس نہیں، بور نہیں
شاعر کا دل
اتنا اچھا اتنا سچا
جتنا کوئی اور نہیں......!

کنارے بہت ہیں

نصیر احمد ناصر

کہاں جا کے بیٹھوں
کہاں دل لگاؤں
کہاں دید کا ڈول ڈالوں
کہاں وصل پاؤں
کہاں سنگ چھوڑوں
کہاں ساتھ کھیلوں
کہاں زخم کھاؤں
کہاں درد جھیلوں
کہاں چھاؤں اوڑھوں
کہاں دھوپ تانوں
کہاں دھات کوٹوں
کہاں ریت چھانوں
کہاں دن گزاروں
کہاں رات کاٹوں
کہاں کچھ نہ بولوں
کہاں بات کاٹوں
سوالوں کے دھارے بہت ہیں
اجل کے اشارے بہت ہیں
زمیں پر سمندر نہیں ہے
افق کے کنارے بہت ہیں!

Dead-end

نصیر احمد ناصر

کبھی ایک لمحے سے آگے نہیں میں گیا تھا
کبھی ایک رستے سے آگے نہیں میں گیا تھا
کبھی ایک چہرے سے آگے نہیں میں گیا تھا
کبھی ایک سپنے سے آگے نہیں میں گیا تھا
کبھی ایک اپنے سے آگے نہیں میں گیا تھا!

آخری دن سے پہلے-۲

ابرار احمد

بہت دن رہا ہوں ترے شہر میں
یہاں سے وہاں تک
قدم جب تلک چل سکے
چل پڑا ہوں
پھرا ہوں تہی دامنی
سیر چشمی لیے رہ راک موڑ پر گیت گاتا ہوا
ترے دل کے پردے ہلاتا ہوا
کہیں ٹھوکروں میں
کہیں بازوؤں میں
کہیں تیرے قدموں کی اُڑتی ہوئی دھول میں
ہاتھ ہلاتا ہوا رکہیں اشک بن کر ڈھلکتا ہوا
کہیں روگ بن کر لپٹتا ہوا
تیری پوشاک سے
سراپا تمنا، سراپا تماشا رہا ہوں
ترے سامنے رخالی ہاتھوں سے
گرتے ہوئے آسماں کو سنبھالے ہوئے
کھڑا ہی رہا ہوں میں
دہلیز کو تیری تھامے ہوئے
بہت دیکھ لی ہے تری روشنی
جگمگاہٹ تری
ساری راہوں کو تاریک کرتی ہوئی...
معطّر لبادوں، منقّش در و بام
اور اجنبی آشنائی میں لپٹی ہوئی
شاہ راہوں پہ دوڑا کیا ہوں
مگر تھک گیا ہوں
مجھے تیرے قدموں کی ٹھوکر نے بے گھر کیا
بے زمیں راستوں کو روانہ کیا
بہت دیکھ لی ہے رترے رُخ پہ اُڑتی ہوئی
چاندنی...
ترے دل پہ دھبے سیاہی کے ہیں
اور اطراف میں راک گہرا اندھیرا...
کہ ہے رنگِ ہستی رکہ ہے اصلِ باطن...
ترے ناخنوں کی خراشوں سے
بینائی چھلنی ہوئی
بہت دکھ رہی ہیں یہ آنکھیں مری
نہیں جوڑ پاؤں گا
ٹوٹے ہوئے منظروں کو کبھی
میں ہونے کے سب داغ دھو جاؤں گا
مجھے نیند آئے گی
سو جاؤں گا!

ایک انتہائی غیر جذباتی رپورٹ

جاوید انور

سورج ڈھلتا ہے
اور بم گرتا ہے

اور بم گرتے ہیں
سورج ڈھلنے سے
سورج چڑھنے تک

اور ڈرے ڈرے کچھ لوگ
ادھر ادھر سے جھانکتے ہیں
ادھر ادھر چھپ جاتے ہیں
بم گرتا ہے

چڑھے ہوئے دن میں بھی ادھر ادھر
بم گرتے رہتے ہیں
لیکن کوئی چیخ سنائی نہیں دیتی
پہلے دیتی تھی
اب
کوئی نہیں روتا

لیکن ایک کھنڈر میں سگریٹ جلتا ہے
بجھتا ہے
جلتا ہے
ڈر غصے میں ڈھلتا ہے
راکٹ چلتا ہے

گہرے گہرے گڑھے ہیں اور گڑھوں میں
گلتا ہوا انسانی ماس ہے، بچا کھچا
اور چاروں جانب اینٹیں، پتھر، سریا، ٹوٹے
ہوئے
دروازے، کھڑکیاں، کتا، بلی،
چیل

راکٹ چلتا ہے
دنیا چیختی ہے
اور بم گرتا ہے
تو
کسی کو سنائی نہیں دیتا
کسی کو دکھائی نہیں دیتا

چلو اِس ہجر کو لبیک کہتے ہیں

ثمینہ راجہ

نہ جانے کتنے خوابیدہ زمانوں سے بُلاتا ہے
بہت ہی دل نشیں لہجے میں
کیسے پیار سے آواز دیتا ہے
چلی آتی ہے پربت سے...ہوا کے ساتھ
اس کی شبنمیں آواز
دل کی آرزو کے پاس
دل کی زرد یک سانی کو چھو کر
سبز کرنے کے لیے

جنگل کی بھیگی، آبنوسی، خوش بوؤں کے ساتھ مل کر
مدتوں کے اک اکیلے پن میں رکھے
خود فراموشی میں کھوئے...اِس بدن کو
چومتی ہے...چھیڑتی ہے...گدگداتی ہے،
کہیں خاکستری، خاکی فضاؤں میں
رُکی رہتی ہے اس کی گونج
لمبے دن کی ٹھہری روشنی میں
شور و غل میں
رات کی تاریک اور بھاری خموشی میں
بہت تنہائی میں
تنہائی کی جڑواں اُداسی میں،

کسی نے اس طرح پہلے پکارا ہے کبھی؟
ازلوں کے اِس خاموش دل کو
وقت کے اس زرد تن کو،
عشق نے، یا وصل نے، یا خواب نے
یا آرزو نے، یا خوشی نے، یا زمانے نے؟

کسی نے اس طرح پہلے چھوا؟
اس بے نہایت خامشی کو
عمر پر پھیلی ہوئی تنہائی کو
تنہائی کی یک ساں اُداسی کو
اُداسی میں لپیٹی زندگی کو؟

ہاں مگر یہ مہرباں...یہ رازداں اپنا
زمانوں کے اُدھر اک لمحۂ بے نور سے
اِس دل کو کتنی دُور سے
آواز دیتا ہے
سواب کی بار...اس دردِ آشنا
اِس دل رُبا کے ساتھ رہتے ہیں
چلو...اس ہجر کو لبیک کہتے ہیں!

لباس

ثمینہ راجہ

مرے بدن پہ آرزو کے چیتھڑے لٹک گئے
مگر بدل رہا ہے روز و شب نیا لباس تُو
پہن رہا ہے زندگی کے بعد ایک زندگی
زمانہ تجھ کو راس ہے
زمانے کو ہے راس تُو

زمین و آسمان کے سارے سلسلے ترے لیے
ہوا کے سارے خوش گوار ذائقے ترے لیے
خیال و خوابِ خوش
پُرانے اور نئے... ترے لیے

خوشی کے رس بھرے چھلکتے سرخ جام
بزم ہائے دوستانِ دل تمام
ماہتابِ حُسنِ یار... بام بام
روز... روزِ دید
شب... شبِ وصال
دیکھ... مُڑ کے دیکھ نصفِ جاں کا حال

جس کا تن سُلگ سُلگ کے راکھ راکھ ہو گیا
دلِ تباہ... اشکِ خوں بھی رو گیا
وجود کا نشان... راستے میں گِر کے کھو گیا،
دریدہ تن... بدن پر ایک پیرہن
وہ پیرہن جو سخت موسموں کی دست بُرد سے
جگہ جگہ مَسک گیا

وہ جس کا رنگِ نو بہار
بارشوں میں... دھوپ میں بھٹک گیا

نئے نویلے رنگ کی... اسے بھی آس کیوں نہیں
بدل بدل کے ریشم، اطلس اور کپاس کیوں نہیں
مرے بدن کے واسطے
نیا لباس کیوں نہیں؟

جب پورا دن

ثمینہ راجہ

دن، دیواروں کے جنگل میں قید ہوا ہے!
بے معنی آوازوں کی شاخوں پر
غنچے پھوٹ رہے ہیں
اور ساعت...نوکِ صدا پر
لاش کی صورت جھول رہی ہے،
ہر پل کے پیدا ہونے سے
مر جانے تک
شور کی گہری کھائی میں یہ دل گرتا ہے!

ہم پاگل تھے
دنیا کے بازار میں خوابوں کے خواہاں تھے
ہم کو ہر تاجر نے...ایک حقارت سے دھتکار دیا تھا
"اِن کو دیکھو
خوابوں کے طالب لوگوں کو،
ہونی کے اندھے رستوں پر
ان ہونی کی بینا باتیں کرنے والے
اپنے ہی دل کی بے کار طلب پر
جینے...مرنے والے"
خواب کی قیمت
دنیا کے اک کھوٹے سکے سے بھی کم تھی!

شہر کے روشن دامن پر
ہر روز کی صورت
شام کے سائے گہرے ہو جانے کی حد پر
ہم جیسے سارے دیوانے
اس بازار سے خالی دامن لے کر...آخر اٹھ جائیں گے
بے معنی رستوں پر یوں ہی چلتے چلتے
سوچتے سوچتے...جلتے جلتے
رات کے بوجھل اندھیارے کے
زرد کنارے تک آنے میں
پیچھا کرتے شور سے اٹھتے...سناٹے کی
آہٹ سُن کر چونک پڑیں گے
حیراں ہو کر
اپنے مُردہ ہوتے دل سے...یہ پوچھیں گے
جب پورا دن...دیواروں کے اک جنگل میں
قید ہوا تھا
کس آدرش کے پیچھے
اپنی پاگل آنکھیں بھاگ رہی تھیں؟

مجھے بارشوں سے محبت بہت تھی

ثمینہ راجہ

ایک دیوار کی سمت چہرہ کیے
میری عمرِ رواں منجمد ہو گئی!

اور دیوار کے اُس طرف
سبز بارش کے پازیب آراستہ
نرم پاؤں کی تھاپیں
سڑک پر عجب طور سے گونجتی ہیں
کہ جیسے کسی جشنِ نوروز کے واسطے
شہر بھر کو بلاوا دیا جا رہا ہو

سُنہری، چمکتے ہوئے پھول... تن پر سجائے
محبت کی دل دار خوش بو میں دامن بسائے
مرے نام کا سرخ کاغذ کہاں ہے؟
کوئی کہہ رہا ہے کہ بارش
بہت ہی نئی طرح سے ہو رہی ہے
ذرا جھانک کر دیکھیے
اس قدر سرمگیں ابر نے شہر پر اپنا سایہ کیا ہے
کہ سڑکوں پہ دن میں بھی
سب بتیاں جل اٹھی ہیں،
مجھے بارشوں سے محبت بہت تھی
وہ اُن کی صداؤں کا یک ساں... مسلسل ترنم
جسے سُنتے سُنتے

کوئی خواب کی جھیل میں ڈوب جائے
کبھی ایک شدت کی بے ساختہ... تیز آواز
جس سے بدن کی طرح دل بھی ڈر کر
ذرا کسمسائے،

دریچے سے ہاتھوں کو باہر نکالے
میں گرتی ہوئی ان خنک بوندیوں میں
ہمیشہ کھلی ہوں،
میں چھاجوں برستی ہوئی بارشوں میں
کہ جب سر سے بہتے ہوئے سرد پانی کے
پردے سے آنکھوں پر آ جائیں
اور آسماں سے، زمیں تک
کوئی شے دکھائی نہ دے،
نرم دھرتی پہ... نظروں کی دُوری تلک
اک کھلے آسماں کے تلے
روح کے بھیگنے پر بھی چلتی رہی ہوں،

مگر یہ تو قصہ ہے تب کا... کہ جب
سامنے ایک دیوار کا زرد چہرہ نہیں...
... ہاتھ کی دسترس پر کشادہ دریچہ تھا
سر پر کھلا، جاوداں... آسماں تھا!

چاروں جانب

فرخ یار

گہری نیند کے ریلے میں
دو خستہ آنکھیں
دھیرے دھیرے
بے خبری سے بھر جاتی ہیں

ہمیں کہیں رکنا پڑتا ہے
لمبی لمبی سانسیں لینا پڑتی ہیں
لیکن بیٹھے بیٹھے
یوں ہی براق نہیں ملتے
ہر راہداری میں شریانیں کھول کے
ہرے بھرے... سالوں کی دستاویز دکھانا پڑتی
ہے
اک ترتیب بنانا پڑتی ہے

ماں کی گود میں
کچی مٹی سے لیپے دالان میں
ساری عمر نہیں کٹتی
باتیں کرتی آنکھوں اور پوروں سے
لمس کی بیل اگانا پڑتی ہے
اک ترتیب بنانا پڑتی ہے

یہ جو وقفے وقفے پر
اک خوف کی گرد میں لپٹے سناٹے ہیں
چاروں جانب
یہ جو آنکھ مچولی ہے
آوازوں کی
یہ جو ایک تماشا ہے
حیرانی کا

اس حیرانی میں
سناٹوں سے گھایل ہوتی آوازوں تک
ہر وقفے میں آگ جلانا پڑتی ہے
اک ترتیب بنانا پڑتی ہے

مجھے اُس نے جنا شب کی کہانی میں

فرخ یار

جنم جنموں سے وہ جنتی رہی مجھ کو
جب اُس کے سامنے
کرسی نہ تھی
سایہ نہ تھا
دیوارِ گریہ کا
جب اُس کے سامنے
خوابیدہ رستوں پر
دھواں تھا
رایگانی تھی
مجھے تب بھی جنا اُس نے

مجھے اُس نے جنا
شب کی کہانی میں
مکاں کی سیڑھیوں پر
لامکانی میں
ہوا کے رُو بہ رُو
دن کے نکلنے سے ذرا پہلے

مجھے اُس نے جنا
لہروں لکیروں پر
سنہری بادلوں کے بیچ
گہری نیند کے اندر
تغافل سے بھرے دن کے پسینے میں
مجھے اُس نے جنا چوتھے مہینے میں

بدلہ

یشب تمنا

چیخیں سُن کر دوڑا آیا
تین برس کا تھا جب میں نے
پہلی بار یہ منظر دیکھا
گالی، تھپڑ، گھونسا، دھکا
کمرے میں اک مردِ وحشی
عورت کے نزدیک کھڑا تھا
اور اُسے اس کے بالوں سے کھینچ رہا تھا
فرش پہ بیٹھی
عورت روتی جاتی تھی
میں نے دیکھا
اور عورت کی جانب لپکا
مرد نے عورت کے بالوں سے
ہاتھوں کو آزاد کیا تو
عورت میری جانب بھاگی
خوف سے آنکھوں سے آنسو
اور دہشت سے پیشاب بھی نکلا

اس سے پہلے
مرد ہماری جانب آتا
میں بھی اس عورت کو بچانے
روتے روتے
اُس کے آگے کھڑا ہوا، یوں
جیسے اِک دیوار کھڑی ہو
لیکن یہ دیوار بہت ہی چھوٹی نکلی
کھینچ کے بالوں سے عورت کو
مرد نے اُس کو ٹھوکر ماری
عورت کو دیوار نے روکا
اور پلٹا کے فرش پہ پٹخا
درد سے بے کل ہوگئی عورت
ماتھے سے فوارہ پھوٹا
خون سے کپڑے لال ہوئے...
ایسے میں ہاتھوں کو اٹھا کر
اُس نے توپ کا آخری گولا ایسے داغا:

اللہ تجھ کو غارت کر دے
ٹوٹیں تیرے ہاتھ اور پاؤں
اور تجھے بس موت آ جائے!

....

خواب میں اکثر
خوں کا اک فوارہ چھوٹا کرتا ہے
اُس عورت کی چیخیں اب بھی
میرا پیچھا کرتی ہیں...

برسوں گزرے، منظر بدلا
پرسوں میں اور میری بیوی
الجھ رہے تھے
ایسی کوئی بات نہیں تھی
بس اتنا تھا
میری دلیلیں اور تاویلیں
ایک اک کر کے مجھ کو جھوٹی لگنے لگی تھیں

یک دم اک مردِ وحشی نے
میرے اندر انگڑائی لی
ہاتھ ابھی بس اٹھنے کو تھا
یک دم اک عورت کی چیخیں
آہ و زاری، خونی ماتھا
دھیان میں آیا
ہاتھ کا میں نے مکا تانا
اور جتنی طاقت تھی مجھ میں
اُتنی ہی شدت سے اس کو
اپنے ہی نزدیک کھڑی
دیوار پہ کس کے مار دیا!

ہدایت کار

شہزاد نیرّ

نہیں... یہ زاویہ اچھا نہیں
آؤ... اِدھر سے روشنی ڈالو
وہی منظر اُجاگر ہو جو میں نے سوچ رکھا ہے
اُٹھاؤ کیمرا... آگے کرو... دیکھو!
فقط اُتنا دکھاؤ جس قدر میں چاہتا ہوں
کیا؟ ارے لکھا ہوا ایسے نہیں پڑھتے
اداکاری تو ایسی ہو
کوئی بھی دیکھنے والا نہ یہ سمجھے
کہ جو کرتے ہو وہ پہلے سے لکھا جا چکا ہے
دیکھ لو، جینے کی نوٹنکی تو مرنے سے بھی مشکل ہے
ذرا مر کر دکھاؤ... کٹ!
یہ مرنا ہے!
ارے اس میں ذرا سی جان تو ڈالو!

وہ پچھلا بھول جاؤ سب
وہی دیکھو جو میں آگے دکھاتا ہوں
مری ہر سین پر نظریں ہیں
کب کتنا چھپانا ہے
کہاں کتنا دکھانا ہے
کہانی کو کدھر سے موڑ دینا ہے
پرانی داستاں اندر یہ منظر کس جگہ پر جوڑ دینا ہے
یہ سب کچھ جانتا ہوں میں!
تمھارا کیا؟
ذرا سے بیچ کے کردار ہو تم سب
تو بس اتنی غرض رکھو!
کہاں آغاز تھا، انجام کب ہوگا
تمھیں پوری کہانی سے کوئی مطلب؟
تمھیں تو جلد ہی میں مار ڈالوں گا
کہانی کار بھی میں ہوں!

بڑاووں کا بھنگڑا

حمیدہ شاہین

بڑاووں کے گھیرے میں ہالی
اکیلا
پریشاں کھڑا ہے

وہ بھیدوں بھرے کھیت (جن کے لیے
آسمانوں سے 'وتّر' کا تحفہ اُترتا تھا
زرخیزیوں کی بشارت سے مہکا
تو شاخِ تمنا پہ سرسبز و شاداب رُت گیت گاتی
تھی)
گم ہو گئے ہیں

ابھی تو وہ ہل جوتنے کے لیے
اپنے بیلوں کی جوڑی کو تھاپے لگاتا ہوا
گیت گاتا چلا آ رہا تھا
ابھی اس کے ہاتھوں میں جاگی نہیں تھی
ہری اور گولی پنیری کی کُل بُل

ابھی اس کے سینے تک آنے تھے بُوٹے
اترنا تھا بڈیا لے بھورے بدن پر
ہری ریشمی رُت کتاری کا موسم
بڑاوا ابھی اس کی بیوی کی اترن میں سویا پڑا
تھا
کہ سنولائے ہونٹوں پہ
'بولی' کی تانیں چھنا کے سے ٹوٹیں
عجب ایک منظر بصارت پہ اُترا
کہ وتّر بھرے کھیت، جن کے لیے
بانگ ملتے ہی
سَتی سویرے وہ 'ادھ رڑکا' پی کے چلا تھا
بڑاووں کی بستی میں بدلے ہوئے ہیں
یہ کیسے ہوا ہے؟
ہراساں کھڑا خود سے وہ پوچھتا ہے

جہاں لمحہ لمحہ
نئی زندگی کا جنم ہونے والا تھا
شب بھر میں وہ کوکھ بنجر ہوئی ہے
جہاں رزق اُگنا تھا، دہشت اُگی ہے
جہاں بوند پڑتی تو اِک دانے سے پھوٹتیں
سات بالیں
ہر اک بال میں سو سو دانے نگاہوں کو سیراب
کرتے
وہاں بھوک عفریت بن کر کھڑی ہے
وہ آدھے ادھورے ڈراوے
جو خوابوں کی کھیتی میں ایسے ہی ٹانگے ہوئے
تھے
مجسم، مشکل ہوئے، ہی ہی کرتے
اِدھر سے اُدھر ناچتے پھر رہے ہیں

وہ بڈیالا بھورا بدن ہر طرف اُڑتی مٹی میں
لرزاں
ہری 'کُت کتاری' کا موسم بڈاووں کے گھیرے میں
حیراں
کہیں دُور
اِک دیو کے خالی معدے کی
گہرائی میں
لاکھوں بونے ہیں رقصاں

پریشان حالی اکیلا کھڑا ہے
وہ 'بنّے' پہ پتھر کی صورت جڑا ہے
قیامت کے اس شور میں کیسے بولے
وہ لوہے کے گولے
جو بیڑوں کی صورت بدن سے بندھے ہیں
انھیں کیسے کھولے

بڈاوا: بجوکا
وتر: نمی
کُولی: نرم و ملائم
کُت کتاری: گدگدی
بولی: پنجابی لوک شاعری کی ایک صنف
ادھ رڑکا: آدھی بلوئی ہوئی لسی، جس میں سے ابھی مکھن نہ نکالا ہو
بنّا: کھیت کا پگ ڈنڈی نما کنارا

فردا میں ایک دریچہ

تابش کمال

حکایات والو!
زمانہ تمھیں کیا سمجھتا رہا!
کتنے نٹ کھٹ ہو تم
اب یہ سنجیدگی اور ماتھے سے بہتا ہوا خوں عجب
ہے
مگر کوئی رُت ہو
خزاں کی طمانچوں بھری شام ہو،
حبس ہو،
پھول کھلنے سے رُکتے نہیں
اب تمھیں دیکھتا ہوں تو فردا کے خوش کُن
دریچے سے
مہکی ہوئی صبح بھی دیکھتا ہوں

حکایات والو!
لرزتے ہوئے ہاتھ قائم
یہ میزان جھکنے نہ دینا
کڑی دھوپ ہے، خوں بھری شام ہے،
شب کا زندان ہے
پھر بھی میں اتنے چہروں پہ پھیلی ہوئی
روشنی دیکھتا ہوں
کوئی دن ہے
اور سارے شب زادِ ظلمت کا مردہ لیے
کوچ کر جائیں گے
اے حکایات والو!
تمھاری طرف ایک شاعر کا بوسہ رواں ہے

رائیگانی

ارشد نعیم

سفر در سفر ہے
یہ ہاتھوں کی مٹی
یہ لب کا پیالہ
یہ آنکھوں کا
دیپک
کہاں معتبر ہے!
یہ ہاتھوں کا رشتہ
یہ لب کا تعلق
ان آنکھوں کی
نسبت

بہت بے اثر ہے
نوائے پریشاں
مری نغمہ خوانی
تری لن ترانی

بہت مختصر ہے
یہ بکھرا ہوا دن
وہ ٹوٹا ہوا پل

کوئی کہہ رہا ہے
کوئی سن رہا ہے
اسی زیست کی
ان سنی سی کہانی

اسی موڑ پر تھی
تری عمرِ رفتہ
تری رائیگانی
مری عمرِ رفتہ
مری رائیگانی

وہ سوال کر رہا ہے

شناور اسحاق

جو کلام سُن رہا تھا
وہ کلام کر رہا ہے

ذرا روک دے یہ پہیا!

ترا چاک چل رہا ہے
مرا خون جل رہا ہے
ترے بے کنار دن میں
مری نیند منتظر ہے
کسی لازوال شب کی
تو ہنر دکھا رہا ہے کہ مجھے جلا رہا ہے؟
تو کمال کر رہا ہے کہ نڈھال کر رہا ہے؟

ترے خام برتنوں کو وہ جلال کر رہا تھا
وہ سوال کر رہا ہے

جیو جنگل

دانیال طریر

سارا جنگل چیلوں کا ہے
دھرتی سانپوں کی ہے ساری

خوف کی ماری ربھول گئیں منزل کا رستہ
بھیڑیں ساری

رنگ بدلتے گرگٹ گھومیں
جھومیں ناچیں باری باری

کائیں کائیں کوے آئیں رخبریں لائیں
''کتے کا بلی پر حملہ
نیولے کی ناگن سے لڑائی رسارس کو لومڑ کی
دعوت
کچھوے اور خرگوش کی دوڑ میں
اب بازی خرگوش نے ماری
آج کی سب سے خاص خبر ہے
چیونٹی کی ہاتھی سے یاری''

چل وے کبوتر رمار اُڈاری
چل وے کبوتر رمار اُڈاری

کتھارسس

دانیال طریر

چیخنا ہے مجھے اس زمیں پر
نہیں،
آسماں میں
نہیں،
ان وجودوں کی لامیں، خلا میں
مجھے چیخنا ہے
انا کی انا میں
مگر کس سزا میں؟
کہ جیون بتایا ہے اس کربلا میں
مجھے چیخنا ہے خلا میں
جہاں اپنی چیخیں میں خود ہی سنوں
فیصلہ خود کروں
ان وجودوں کو کیا
میں جیوں یا مروں

dog & ?

دانیال طریر

حرفوں کی ترتیب الٹ کر
کان کو ناک بنا سکتا ہوں
ناک کو کان بنا سکتا ہوں

برف کو آگ اور آگ کو پانی کر سکتا ہوں
لافانی کو پل میں فانی کر سکتا ہوں

شیر کو ایک اشارے پر میں
بندر ناچ نچا سکتا ہوں
بندر کو جنگل کا راج دلا سکتا ہوں

دنیا کو چاہوں تو مٹادوں، راکھ بنادوں
چاہے اور زمینیں اور افلاک بنادوں

سچ کو جھوٹ بنا سکتا ہوں
جھوٹ کو سچ منوا سکتا ہوں

آبادی اور بربادی کے
جنتر منتر یاد ہیں مجھ کو
جادوگر ہوں

جس کو جیون دینا چاہوں
دے سکتا ہوں
جس سے جیون لینا چاہوں
لے سکتا ہوں

لہو اور آنسو
مجھ پر کیسے اثر کریں گے
میں پتھر ہوں

پتھر کے منہ سے نکلی کالی آواز ہوں
دہشت ساز ہوں

بے سروپا سراپا

دانیال طریر

اُسطورہ

دانیال طریر

لفظ کے اندر گھور اندھیرا
اس جنگل میں سانپ سپیرا

میں نے اُس عفریت کا قصہ سنا ہوا ہے
جس نے سورج پھانک لیا تھا

پیڑ پرندے اور پرندے
وحشی اور خون خوار درندے

پربت پربت آگ بھری تھی/خشک رگوں میں
جس نے دھرتی کے سینے میں لاگ بھری تھی/زرد رتوں میں

سایہ گہرا، اندھی راہیں
جن کا پہرا، چیخیں آہیں

گہری خاموشی کے منھ میں شور بھرا تھا/کال کنوئیں کا
جس نے فضا کی انگیٹھی پر تھال دھرا تھا/سرخ دھوئیں کا

ایک سے بڑھ کر ایک لٹیرا
لفظ کے اندر لفظ کا ڈیرا

کوئی علامت، کوئی نشانی
تیز بگولہ، بہتا پانی

رستہ رستہ ویرانی کے جال بچھائے/سائے اُگائے
جس نے پیڑوں کی شاخوں پر سانپ بٹھائے
پھن پھیلائے

مطلب سب لایعنی یعنی
معنی فانی معنی فانی

میں نے ماضی کا وہ حصہ چنا ہوا ہے
جس نے فردا جھانک لیا تھا

اندھیرا

ذوالفقار عادل

اس اندھیرے میں کچھ لوگ ہیں
جو ہمیں دیکھ سکتے ہیں
ہم انھیں دیکھ سکتے نہیں
آؤ، دیکھیں ذرا
ان سے باتیں کریں

کیا کوئی ہے یہاں؟
(خامشی)
کوئی ہے؟
(خامشی)
کیا کوئی بھی نہیں؟
(ایک آواز
موہوم سی ایک آواز
جس کا مطلب سمجھنے سے قاصر ہیں ہم)
کوئی ہے تو بتائے
تمھیں کس لیے اس اندھیرے میں رکھا گیا؟
کون ہو تم؟
(خامشی)
اس اندھیرے میں کب سے ہو تم؟
جرم کیا تھا تمھارا؟
(ایک آواز۔ موہوم سی پھڑ پھڑاہٹ)
کون ہو تم؟
کہاں اور کیسے ہو تم؟
کیا ہمارے ہی جیسے ہو تم؟
(پھر وہی پھڑ پھڑاہٹ)
کیا ہماری یہ باتیں سمجھتے ہو تم؟
کیا یہ ممکن ہے تم
ہم سے باتیں کرو
اس طرح کہ ہمیں کچھ سمجھ آ سکے؟
(اب کے آواز کچھ مختلف
اور ویسی ہی مدھم
ہمیں شک ہے یہ گنگنانے کی آواز ہے)

کیسے زندہ ہو تم اِس جگہ پر جہاں
بجھ گئی ہیں ہماری سبھی مشعلیں؟
کون ہو تم؟ کہاں اور کیسے ہو تم؟
اپنے آغاز پر ہو
کہ انجام پر؟
کچھ تو بولو، بتاؤ ہمیں!
(اب کے آواز کچھ مدھم)
کیا ہمیں دیکھ سکتے ہو تم؟
کیا یہ سچ ہے کہ تم جانتے ہو ہمیں؟
(گنگنانے کی آواز۔ پہلے سے کچھ تیز)

جانتے ہو تو پھر یہ بتاؤ ذرا
کون ہیں ہم؟ کہاں اور کیسے ہیں ہم؟
کیا تمھارے ہی جیسے ہیں ہم؟
(خامشی
چند لمحے توقف
خامشی اور گہری
ہمارے بدن میں اترتی ہوئی)
آؤ، واپس چلیں
عین ممکن ہے یاں
اِس اندھیرے میں کوئی نہ ہو

یہ جو آواز ہے، واہمہ ہو فقط
اور اگر کوئی ہے بھی
تو کیا اس طرح
ہم اسے دیکھ پائیں گے
ہرگز نہیں
آؤ، واپس چلیں
(ایک آواز، رونے کی آواز
کچھ تیز ہوتی ہوئی)
آؤ، واپس چلیں۔ پر کہاں؟
واپسی کا کوئی راستہ ہی نہیں
یہ تو ہم لوگ خود بھی نہیں جانتے
کون ہیں ہم؟ کہاں اور کیسے ہیں ہم؟

اب مناسب یہی ہے
اِس اندھیرے میں جو لوگ ہیں
ان سے باتیں کریں......

سبھی کچھ نامکمل ہے

مہ ناز

حسیں خوابوں کا جنگل ہے
بدن کہ ناچتے موروں کا منگل ہے
مگر پاؤں ادھورے ہیں
وگرنہ پائلیں اک دن اُسے زنجیر کر لیتیں

جہانِ نامکمل میں
کسی کے خواب پورے ہیں! جو ہم روئیں
یہاں کچھ بھی نہیں پورا
سبھی سپنے ادھورے ہیں
گلابی جھیل بچپن کی
جہاں پریاں اترتی تھیں
سنہری شام کی انگلی پکڑ کر چاند آتا تھا
فرشتے رات کے آنے سے پہلے ہی
ستاروں کو جگا دیتے
جو ہنستے تھے
ہماری خواہشوں کی پھول جھڑیوں کی طرح
شب بھر
زمیں کے خوش گمانوں پر
جو ہر شے کو مکمل دیکھنے کی دھن میں نکلے تھے!

مکمل کچھ نہیں ہوتا
عدم تکمیل کی صورت ہی پوری ہے
بہ جز اس کے
سبھی دنیا ادھوری ہے
اسے کہنا
مکمل کچھ نہیں ہوتا
ملن بھی نامکمل ہے
جدائی بھی ادھوری ہے
مکمل ہے تو بس حسرت مکمل ہے

حسیں خوابوں کا جنگل ہے
تو جیون مور ناچے گا
کوئی دیکھے، نہ دیکھے
رقص جاری ہے
زمیں کے ننھے ذرے سے
فلک کی انتہاؤں تک!

مٹی کی اشرفی

علی محمد فرشی

میری ہتھیلی پہ سکہ ہے، مٹی کا
ٹوٹا ہوا
جس کی اک سمت آدھی برہنہ بدن مہر ہے
ناف تک آدمی کی

یہ دھاتوں سے پہلے زمانے میں
شاید اشرفی تماشے رہا ہوگا
دنیا اُدھر گھومتی ہوگی

جس رُخ سے اس کی کھنک دار آواز
رستہ بنا کر نکلتی تھی دیوار سے
باغ میں

باغ کے ایک گوشے میں مٹی کا پتلا تھا
جس کے چرن چھو کے آگے گزرتا تھا دریا
رواں نور کی ندیاں رک کے پاؤں میں سجدے سجاتی
تھیں
احکام وانعام پاتی تھیں

شاید یہ صورت اُسی کی ہے
سکے پہ
جو اشرفی پر اتارا گیا تھا
اشرفی شرف سے بنی ہوگی شاید
پرانی لغت میں
شرف اور اشرف اشرفی کے ماخذ رہے ہیں

یہ اُس دور کی بات ہے
جب کرنسی نہیں، اسمِ اَسرار چھپتے تھے کاغذ پہ
تاریخ حرفوں کے پردے کے پیچھے کھڑی مسکراتی تھی
قصہ سناتے ہوئے
اپنی آواز میں اُس کی آواز آتی تھی

یادوں کی پریاں گزرتی ہیں
دیوار پر رقص کرتے ہوئے

یہ کرنسی کے کاغذ کی دیوار ہے
جس کی دونوں طرف ایک انبوہِ مخلوق ہے
زندگی بھر کا یہ دن بہت مختصر ہے
کرنسی کی دیوار کو چاٹنے کے لیے
وقت کے پاٹ کو پاٹنے کے لیے
جس کی چوڑائی موسیٰ کی لاٹھی سے کم ہے!

مجھے کیا
کہ میں اس تماشے سے باہر
ہتھیلی پہ مٹی کا سکہ سجائے کھڑا ہوں
یہ میدانِ محشر ہے
لیکن مجھے کس کا ڈر ہے
کہ میری ہتھیلی کا سکہ تو
سارے زمانوں میں رائج رہا ہے
میں جب چاہوں
جتنی بھی چاہوں خریدوں محبت

آپ بیتی / پاپ بیتی

ساقی فاروقی

(پہلی قسط ۔ دوسری جلد)

میں یادوں میں اتنا مصروف رہتا ہوں کہ بھولنے کی فرصت ہی نہیں ملتی۔ اس کے باوجود ایک آواز تعاقب کرتی رہتی ہے، 'ہمیشہ یاد رکھنا کہ تم کون ہو اور کہاں کے ہو۔ مبتذل نودولتیوں (Nouveau riche vulgarite) کے درمیان اپنوں کو بھول نہ جانا'۔ اسی بازگشت کے طلسم میں اسیر، وقت کا منطقہ (Time Zone) پھلانگتا، تلاشِ معاش اور حصولِ تعلیم کے لیے، کراچی سے لندن پہنچا تھا۔

ایئرپورٹ پر چھوٹے بھائی ارشاد، دستانے، مفلر، اوورکوٹ اور بچھڑے ہوئے دوست تصدق سہیل نے خیرمقدم کیا۔ میرا خط ملتے ہی سہیل گولڈرس گرین کے ایک بڑے سے کمرے (double bed sitter) میں منتقل ہو گیا تھا تاکہ ہم دونوں ساتھ ساتھ رہ سکیں۔ شمالی لندن کا یہ صاف ستھرا علاقہ مجھے اتنا پسند آیا کہ میں ہمپسٹڈ، گولڈرس گرین اور ہنڈن کے حصار سے باہر نہیں نکلا۔ تقریباً ایک برس تک ہم اکٹھے (اکٹھے) ہی رہے۔ بعد میں اپنی مختلف محبوباؤں کی آنکھوں میں ملامتیں اور شکایتیں دیکھ کر ہم نے اپنے کمرے اور اپنے مکان بدل لیے تھے۔

اب سہیل کا نام آ ہی گیا ہے تو اس کا تعارف کرواتا چلوں۔ کراچی والے زمانے میں اس نے چار پانچ کہانیاں لکھی تھیں جو مختلف رسالوں میں چھپی بھی تھیں۔ وہ تیز رفتار ٹائپسٹ تھا اور ایک نجی ادارے میں چار پانچ ٹائپسٹ لڑکیوں کا انچارج۔ قد کا چھوٹا مگر دل کا بڑا۔ پٹھانوں سے قرض لینے کا بادشاہ۔ جب سود دے دے کر تھک گیا تو اس نے کئی قرض خواہوں سے مزید قرض لیے، ٹکٹ خریدا اور پھر سے لندن اُڑ گیا۔ وہ ایک زمانے میں حلقۂ اربابِ ذوق (کراچی) کا سیکرٹری بھی تھا۔ ایک مزے دار واقعہ یاد آ رہا

ہے، سنائے دیتا ہوں۔ اُردو کے معروف افسانہ نگار دیوندر ستیارتھی، لوک گیت جمع کرتے، دلّی سے کراچی آئے ہوئے تھے۔ ایک اتوار کو میں، توفیق خاطر، سہیل اور دیوندر جی زیلن کافی ہاؤس سے اٹھ کر خراماں خراماں آرٹس کونسل کی عمارت کی طرف چلے کہ وہیں حلقے کے اجلاس ہوتے تھے۔ جلسہ شروع ہوا تو سہیل نے صدارت کے لیے مجھ سے کہا اور ستیارتھی جی سے درخواست کی کہ وہ اپنی کہانی سنائیں۔ مجموعی طور پر ان کی کہانی پسند کی گئی اور حلقے کی روایت کے مطابق اُس کے حُسن و قبح پر دیر تک گفت گو بھی ہوئی۔ اب توفیق خاطر کی باری تھی۔ وہ اُردو اور گجراتی کے شاعر تھے۔ عادل منصوری جیسی اٹھان تھی مگر آگے نہیں چلے۔ میں نے انھیں نظم سنانے کی دعوت دی۔ نظم کی کئی نقلیں حاضرین میں تقسیم کرنے کے بعد انھوں نے نظم سنائی تو سب سے پہلے میں نے اپنے مہمانِ عزیز سے کہا کہ وہ اپنی قیمتی رائے سے نوازیں۔ ستیارتھی صاحب کے چہرے بُشرے سے پتا چل رہا تھا کہ انھیں نظم پسند نہیں آئی مگر انھوں نے مسکراتے ہوئے کہا تو یہ کہا "صاحب صدر، میں بھلا کیا کہہ سکتا ہوں..." پھر ذرا سے وقفے کے بعد پنجابی میں بولے "...اسی تو پَردیسی"۔ میں نے اُن کی یہ بات گرہ میں باندھ لی اور آج بھی کئی نازک موقعوں پر یہ قیمتی الفاظ میری مدد کے لیے آنکلتے ہیں۔ بس مجھے اتنی ہی پنجابی آتی ہے۔ مزید سیکھنے کی ضرورت نہیں پڑی۔ پھر حمید نسیم نے، ضیا جالندھری نے، سلیم احمد نے، ممتاز حسین نے اور کئی دوسروں نے بھی نظم پر اظہارِ خیال کیا۔ یہ سب لوگ نظم کے بنیادی خیال اور ضمنی استعاروں کی توجیہ کرتے ہوئے ایک دوسرے سے اتفاق کرتے نظر آئے۔ مگر 'ماہِ نو' کے مدیر بیچ بیچ میں مُخل ہوتے رہے۔ ہر دوسرے مقرر کے بعد اُن کا ہاتھ اُٹھتا کہ "جناب صدر میں اختلاف کرتا ہوں، میرے خیال میں نظم کے معنی یہ ہیں اور یوں ہیں"۔ میں نے کئی بار کہا کہ "رفیق خاور صاحب! آپ کو جو کہنا تھا آپ کہہ چکے اب دوسروں کو موقع دیجیے"۔ مگر انھوں نے میری بات نہیں مانی۔ مجھے جلال آ گیا۔ حلقے کی زنجیر کے باعث غیر پارلیمانی زبان میرے احاطۂ اختیار میں نہیں تھی۔ اب کرتا تو کیا کرتا۔ ایک ترکیب سمجھ میں آئی۔ میں نے کہا "معزز خواتین و حضرات، میں ایک منٹ کے لیے مجلس کی کارروائی معطل کرتا ہوں"۔ پھر رفیق خاور سے کہا "اے سخن ناشناس ڈیم فول! اگر دوبارہ ہاتھ اٹھایا تو ہاتھ تڑوا کے محفل سے باہر پھنکوا دوں گا"۔ پھر اُسی سانس میں حاضرین کی طرف منھ پھیرتے ہوئے نہایت مہذب لہجے میں بولا "معزز خواتین و حضرات، میں جلسہ پھر شروع کرتا ہوں"۔ جب نشست ختم ہوئی تو خاور صاحب سے معافی مانگی اور بس اتنا کہا کہ "اگر 'ماہِ نو' میں آپ میری غزل چھاپ دیتے تو میری زبان پر قفل لگ گیا ہوتا۔ تین مہینے سے آپ میری غزل دبائے بیٹھے ہیں اور ہر مہینے فون پر کہہ دیتے ہیں کہ اگلے شمارے میں آئے گی۔ اب اگلے شمارے میں چھاپ دیجیے"۔ ظاہر ہے

جب تک وہ ''ماہِ نو'' کے مدیر رہے انھوں نے میری کوئی چیز کبھی نہیں چھاپی۔ یوں تو میری غزلیں نظمیں دوسرے رسالوں میں چھپتی ہی رہتی تھیں مگر 'ماہِ نو' واحد رسالہ تھا جو شاعروں کو ۲۵ روپے فی غزل یا نظم دیتا تھا۔ غرض کہ غربت میں میرے غصّے اور واویلے کا سبب پیسے اور صرف پیسے رہے ہوں گے۔

لندن آنے کے بعد سہیل نے افسانے لکھنے چھوڑے اور مصوری سیکھی۔ کبھی اس اسٹور میں کام کیا کبھی اُس سوپر مارکٹ میں، کبھی اخبار بیچے مگر اپنے پڈسٹر میں بیٹھا پینٹنگ کرتا رہا۔ ہائڈ پارک کورنر پر ہر اتوار کو فٹ پاتھ پر بیٹھا تصویریں بنایا کرتا اور انھیں اونے پونے بیچتا۔ بعد میں اس کی دو تین گیلریوں میں نمائشیں بھی ہوئیں۔ پندرہ سولہ سال پہلے اس نے میرا دل توڑ دیا تھا۔ ہوا یوں کہ میں اپنے خاندان کے ساتھ چھٹیوں میں آسٹریا گیا۔ میری جاں نثار Collie کتیا 'زازا' سہیل سے بہت مانوس تھی۔ میں نے کہا 'گھر، چابی اور زازا کا خیال رکھنا۔ ہر روز اسے راتب دے کر پارک کی سیر کرانا کہ اسے ورزش بہت پسند ہے'۔ واپس آیا تو معلوم ہوا اس نے زازا کی نگہ بانی نہیں کی، اسے اکیلا پارک میں جانے دیا اور وہ سڑک پار کرتے ہوئے ایک کار کی زد میں آ گئی۔ دِل کٹ کے رہ گیا۔ بیوی اور بیٹی نے رو رو کر مکان سر پر اُٹھا لیا جیسے کسی قریبی عزیز کی ناگہانی موت ہوئی ہو۔ اس کے بعد میں سہیل سے نہیں ملا۔ وہ میرے دل سے تو گیا ہی تھا پانچ سات سال پہلے لندن سے بھی چلا گیا۔ اب کراچی میں رہتا ہے اور سنا ہے کہ اپنی زندگی سے مطمئن ہے۔ خدا کرے خوش رہے۔

لندن آنے کے بعد سب سے پہلے تو میں نے اپنے کراچی کے دوستوں اطہر علی اور عباس احمد عباسی کو فون کیا کہ وہ 'بی بی سی' کی ورلڈ سروس کے اردو سکشن میں پروڈیوسر تھے۔ انھوں نے فوراً بلوایا اور مجھے سات گنی (سات پونڈ سات شلنگ) فی ہفتہ کے پروگرام ملنے لگے۔ بعد میں خالد حسن قادری، یونس واسطی، اظہار کاظمی اور راشد اشرف وغیرہ پروڈیوسر بن کر آئے تو میری آمدنی ۳۰، ۳۵ پونڈ فی ہفتہ ہوگئی۔ جو اس زمانے میں بہت تھی کہ کمرے کا کرایہ ۳ پونڈ ہوا کرتا تھا اور کھانے پر بھی اتنا ہی خرچ ہوتا تھا۔ آج اُسی کمرے کا کرایہ ۹۵ پونڈ فی ہفتہ ہے اور میاں بیوی کے کھانے پینے کا خرچ ۱۰۰ پونڈ فی ہفتے سے کم نہیں۔ اُس زمانے میں بُش ہاؤس سے ۳۰، ۳۵ زبانوں میں پروگرام نشر ہوتے تھے۔ صبح ہی صبح انگریزی میں لکھی ہوئی خبریں مل جاتیں اور ہر شعبے والے اپنی اپنی زبانوں میں ترجمہ کر کے صوتی لہروں کے ذریعے اپنے اپنے ملکوں تک پہنچا دیتے۔ میں ترجمہ کر کر کے تھک جاتا تو دوسرے پروگرام کرنے لگتا۔ میرے تخلیقی سوتے خشک ہونے لگے تھے۔ آخر آخر میں تو نوبت یہاں تک پہنچی کہ میں نے اپنے دوست راشد اشرف سے کہا ''تمھارے پروگرام 'ہم سے پوچھیے' میں ہندوستان پاکستان کے لوگ اتنے بچکانہ اور احمقانہ

سوالات کرتے ہیں کہ اُن کے جوابات دیتے ہوئے شرمندگی ہوتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ میں گھر بیٹھ کر مختلف موضوعات پر طرح طرح کے مختصر مختصر مضمونچے لکھوں، مثلاً (۱) سگمنڈ فرائڈ لندن میں کہاں رہتا تھا، اس کی بیٹی آخر تک اس کے ساتھ کیوں رہی، ینگ نے اُس سے کس بات پر اختلاف کیا۔ یا (۲) خطِ سرطان کی ٹوٹل لمبائی کیا ہے، کیا وہ سرطان کے موذی مرض میں مبتلا ہے۔ یا (۳) وھیل مچھلی کن سمندروں میں پائی جاتی ہے، اس کی ہڈیوں میں گودا ہوتا ہے کہ نہیں، وہ پانی میں اپنے بچوں کو دودھ کیسے پلاتی ہے۔ یا (۴) کارل مارکس لندن جا کر کیوں مرا، وہ شیو کیوں نہیں کرتا تھا، اس کی قبر پر رونق ہوتی ہے کہ نہیں۔ یا (۵) مصیبت زدگاں کون لوگ ہیں، کیا وہ میاں والی کے علاوہ برمنگھم میں بھی پائے جاتے ہیں، اگر 'ہاں' تو ان کی چیدہ چیدہ خصوصیات کیا ہوتی ہیں۔ وغیرہ وغیرہ"۔ راشد اشرف کو میری تجویز بہت پسند آئی مگر کہنے لگے 'رازداری اشد ضروری ہے'۔ چناں چہ میں کسی نہ کسی عنوان پر کچھ نہ کچھ لکھتا، میرے لکھے پر وہ کوئی عالمانہ سوال قائم کرتے اور مائکروفون پر جا کر کہتے کہ 'شاہ جہاں پور سے جناب تراب علی نے پوچھا ہے کہ...' یا 'پچھوال کی ملیاں سے سردار محمد خاں صاحب نے سوال کیا ہے کہ...'

غرض کہ ہم دونوں 'بی بی سی' کے سامعین کی معلومات میں اضافہ کرتے رہے۔ یہ سلسلہ کوئی ایک سال تک چلا۔ خطوں سے اندازہ ہوتا رہا کہ لوگوں کی ذہنی تربیت ہو رہی ہے اور پروگرام کی مقبولیت بڑھ رہی ہے۔ چوں کہ آج یہ راز فاش کر رہا ہوں اس لیے میری بے ضرر بے ایمانی سے کسی کو تکلیف پہنچ رہی ہو تو مجھے معاف کر دے مگر یہ تیس پینتیس سال پرانی باتیں ہیں۔ ۱۹۷۲ء کے بعد میں نے 'بی بی سی' جانا تقریباً بند کر دیا کہ معاشی حالات بہتر ہو چکے تھے۔

آیئے واپس ۱۹۶۴ء میں چلتے ہیں۔ یہاں آنے کے بعد ایک مہینے تک میں نے کوئی اور ملازمت نہیں کی۔ مگر اپنے قیام کو قانونی بنانے کے لیے "جوب سنٹر" میں، جو "امپلائمنٹ ایکس چینج" کہلاتا تھا، رجسٹریشن ضروری تھی۔ ویزے کی شرط یہ تھی کہ کم از کم چار ہفتوں تک میں کسی سبزی فروش یا قصائی کے ہاں کام کروں اس لیے کہ چھوٹے بھائی نے بہ وجوہ میرے پیشے یہی لکھوائے تھے۔ مجھے ٹیکس کوڈ اور انشورنس نمبر دینے کے بعد 'جوب سنٹر' کے خوش مزاج افسر نے کل برن کے ایک سپر مارکٹ کا پتا دیا اور کہا کہ میں وہاں کے منیجر مسٹر فرڈ سے ملوں، نوکری انتظار کر رہی ہے۔ یہ بھی بتایا کہ جب تک کام نہیں مل جاتا کمرے کے کرائے اور کھانے پینے کے لیے ۵ پونڈ فی ہفتہ ملتے رہیں گے۔ بس پکڑی اور سیدھا مڈورا سپر مارکٹ پہنچا۔ ابھی دکان میں داخل ہی ہوا تھا کہ فرحت مرزا نظر آئے۔ یہ کراچی میں میرے ہم جماعت تھے اور کالج میں ہم نے بڑے گل چھرّے اڑائے تھے۔ کہنے لگے، ارے ساقی تم یہاں کیا کر رہے ہو۔

میں نے کہا 'ایک مہینے سے آیا ہوا ہوں۔ آج ملازمت کے سلسلے میں مسٹر فرڈ سے ملنے آیا ہوں، وہ یہاں منیجر ہیں'۔ کہنے لگے 'اَبے سالے مسٹر فرڈ میں ہی ہوں'۔ ہم بے تحاشا ہنسے اور نہایت گرم جوشی سے گلے ملے۔ خیر نوکری تو فوراً ہی مل گئی مگر فرحت کو ہمیشہ یہ تشویش رہی کہ میں صبح سے شام تک نچلے گودام سے طرح طرح کی چیزیں اٹھائے، سیڑھیاں چڑھ کے بار بار اوپر کیسے آؤں گا، دکان کے خالی خالی شلف کیسے سجاؤں گا۔ مگر ایک دن میں نے اُن کی مُشکل حل کر دی۔ میں کرتا یہ تھا کہ ٹِنوں اور پیکٹوں سے بھری باسکٹ لے کے گودام سے اوپر آتا، ایک منٹ تک پوری دکان کا جائزہ لیتا یہ جاننے کے لیے کہ گاہکوں میں کوئی ہندوستانی یا پاکستانی چہرہ تو موجود نہیں ہے۔ اپنی تسلی کرنے کے بعد جھپاجھپ خالی شلفوں کو بھرتا اور کھٹا کھٹ سیڑھیوں سے اُتر جاتا۔

ابھی کام کرتے ہوئے چوتھا ہی ہفتہ ہوا ہوگا کہ ایک روز جب دکان خالی تھی اور میں اسٹول پر چڑھا اوپری شلف پر کارن فلیکس کے ڈبے سجا رہا تھا کہ نہایت قریب سے آواز آئی ''بھائی صاحب، ٹماٹر کے ٹِن کہاں رکھے ہوئے ہیں''۔ پلٹ کر دیکھا تو شلوار قمیص پہنے ایک اردو یا ہندی خاتون کھڑی ہوئی ہیں۔ ایسا دھچکا لگا کہ چکرا کے فرش پر گر پڑا اور بے ہوش ہوگیا۔ ایمبولینس بلوائی گئی اور مجھے گھر پہنچا دیا گیا۔ اگلے دن فرحت مرزا ملنے آئے تو انھوں نے خوش خبری دی کہ اب مجھے دکان میں آنے کی ضرورت نہیں۔ انھوں نے ایک فرم کے مینیجنگ ڈائرکٹر سے بات کر لی ہے، اُن کا اکاؤنٹنٹ جا رہا ہے اور انھیں ایک Trainee-Accountant کی ضرورت ہے۔ یہ بھی کہا کہ 'تمھیں تین مہینے کی ٹریننگ دی جائے گی'۔ دفتری ملازمت کی بشارت ملی تو اطمینان کی سانس لی کہ جسمانی محنت میری کاٹھی میں نہیں۔ مگر میں نے اپنی درمیانہ طبقے والی نادار، مفلوک اور جاہلانہ ذہنیت سے ایسی معرکہ آرائی کی کہ رفتہ رفتہ میرے دل میں محنت کشوں کا وقار بڑھتا چلا گیا۔ اب یوں ہے کہ میں نام نہاد اشرافیہ کی طرف صرف حقارت سے دیکھتا ہوں۔

اگلے سوموار کو انٹرویو دینے پہنچا۔ یہ ایک یہودی فیملی کا ادارہ تھا اور یہ لوگ درآمد برآمد کا کاروبار کرتے تھے۔ ان کا ایک لق و دق مال گودام تھا اور یہ harrods اور selfridges جیسے مشہور اسٹورز سمیت، شہر کی سیکڑوں دکانوں کو، کھانے پینے اور روزمرہ کے استعمال کی چیزیں فراہم کرتے تھے۔ خاصی زرخیز تجارت تھی۔ ڈائرکٹر مسٹر اسپرنگ اپنے کمرے میں لے گئے اور گفت گو شروع ہوئی:

سوال: کہاں تک تعلیم حاصل کی؟

جواب: بی۔ اے کی ڈگری ہے یعنی...

سوال: مگر یہ آرٹس کی ڈگری ہوئی نا...؟

جواب: جی نہیں یہ کامرس کی ڈگری ہے۔ ہندوستان اور پاکستان میں اسے Bachelor of Accountancy کہتے ہیں۔

سوال: اچھا...!! میں ہنگری میں پیدا ہوا، اسرائیل میں رہا۔ اب ۲۵ سال سے یہاں رہتا ہوں۔ میرا اکاؤنٹنٹ دس سال سے میرے ساتھ ہے۔ تین مہینے بعد مستقلاً آسٹریلیا جا رہا ہے۔ فرڈ نے بتایا کہ تم ایک بہت ذہین اور محنتی آدمی ہو۔ تین مہینے میں سب کچھ سیکھ لو گے...

اکاؤنٹس کا تجربہ ہے نا؟

جواب: جی ہاں، ۵ سال تک ریڈیو پاکستان میں اسسٹنٹ اکاؤنٹنٹ رہا۔ اب اپنے معاشی حالات بہتر کرنے کے لیے ادھر آ نکلا ہوں۔

سوال: گڈ... تو کب سے کام شروع کر سکتے ہو؟

جواب: آپ جب چاہیں، میں تو بے کار ہوں، کہیے تو کل آ جاؤں!

غرض کہ نوکری مل گئی اور ایسی کہ ۳۸ برس بعد یہیں سے ریٹائر ہوا۔ پیارے قاری، نہ پاکستان میں 'بیچلر آف اکاؤنٹس' کی کوئی ڈگری ہوتی ہے، نہ میں کہیں اکاؤنٹنٹ وکاؤنٹنٹ رہا، میں تو ریڈیو پاکستان میں پارٹ ٹائم اسکرپٹ رائٹر تھا اور ایک اسکول میں پڑھاتا تھا۔ اُس دن یہ سارے جھوٹ اس لیے بولنے پڑے کہ میں دوبارہ بے ہوش ہونا نہیں چاہتا تھا۔ ایک دو برس بعد جب میں نے آئی۔ بی۔ ام سے کمپیوٹر پروگرامنگ کا سرٹیفکیٹ حاصل کر لیا اور ایک کمپیوٹر اور ایک سیکرٹری کے ساتھ اپنے دفتر میں بس گیا تو ایک شبھ گھڑی میں مسٹر اسپرنگ کو کچے چٹھے سے آگاہ کر دیا۔ وہ عجب بے ساختگی سے ہنسے اور کہا تو یہ کہا:

"You are a real reseal, but you were so so convincing that day"

وہاں سے سیدھا 'بی بی سی' پہنچا۔ مجھے چرچل یا ایلیٹ پر کچھ لکھنا تھا۔ ابھی دونوں زندہ تھے۔ میرے آنے کی خبر سُن کے اگلے سال ہی (۱۹۶۵ء) میں انتقال کر گئے۔ سب سے پہلے تو اپنے یار فرحت مرزا کو فون کر کے انھیں صورتِ حال سے باخبر کیا پھر لائبریری میں بیٹھ کر مضمون لکھا۔ اطہر کے حوالے کیا۔ باہر نکلا، وسکی کا اَدّھا خریدا، اسٹرینڈ سے گولڈرس گرین جانے والی زمین دوز گاڑی پکڑی اور گھر چلا آیا۔ اُس زمانے میں ہر شام کو میں وسکی کا پوّا پیتا، تولیہ منھ پر رکھتا اور کراچی کے یاروں اور گھر والوں کی یاد میں پندرہ بیس منٹ تک بھوں بھوں روتا، کھانا کھاتا اور سو جاتا۔ یہ سلسلہ پانچ چھ مہینے تک جاری رہا۔ اُس دن

ابھی رونا شروع کیا ہی تھا کہ کراچی کے ایک پرانے قلندر دوست سید ظفر عزیزی ملنے چلے آئے۔ چناں چہ رونا دھونا ملتوی کرنا پڑا۔ ان پر ایک مزاحیہ خاکہ تیس (۳۰) سال پہلے لکھ چکا ہوں جو سہ ماہی 'اوراق' میں چھپا تھا۔ یا شاید کسی اور رسالے میں شائع ہوا ہو۔ اب بالکل یاد نہیں ہے۔ یہ لکھنؤ کے رہنے والے تھے۔ وقتاً فوقتاً ریڈیو پاکستان کراچی سے کلاسیکی اور نیم کلاسیکی گانے گاتے۔ اچھا ریاض تھا، گلا ہمیشہ گرم رہتا، خراٹے بھی کھرج اور گندھار میں لیتے۔ لندن میں برسوں خوار ہوتے رہے۔ بعد میں پاکستان ایمبسی میں قاعدے کی ملازمت مل گئی تھی۔ ایک دن استعفیٰ دے کر مشہور اور مصروف سفیر، ملک الموت کے ہم راہ چلے گئے اور کراچی میں دفن ہوئے۔ عجب دل نواز شخصیت کے مالک تھے۔ طرح طرح کی معمولی معمولی نوکریاں کرتے کرتے کسی قصائی کی دکان میں کام کرنے لگے۔ ایک دن غصے سے بھرے روتے پیٹتے میرے پاس آئے۔ میں نے گھبرا کے پوچھا کیا ہوا۔ کہنے لگے "آج حرام زادے نے سیّد زادے کی پیٹھ پر دو من کا سؤر لاد دیا۔ نوکری چھوڑ دی ہے"۔ میں نے ہنستے ہوئے اُس دھان پان سے شخص کو بازوؤں میں بھر کے زمین سے اٹھالیا اور خدا کا شکر ادا کیا کہ وہ دو من کے نہیں تھے ورنہ میرا کچومر نکل جاتا۔

وہ ہر جمعے کو مجھ سے پانچ پونڈ ادھار لیتے اور ہر سوموار کو واپس کر دیتے۔ ان کی باقاعدگی میں کبھی کوئی فرق نہیں آیا۔ مگر ایک روز کہنے لگے "ساقی، تم سے کیا چھپانا، تم سے جو ۵ پونڈ لے کر جاتا ہوں وہ رضا نواب کو دے دیتا ہوں، پھر اگلے ہفتے اُن سے ۵ پونڈ لے کر تمھیں دے دیتا ہوں۔ کیا ایسا نہیں ہوسکتا کہ تم دونوں ایک دوسرے کو ۵ پونڈ لیتے دیتے رہو، بس مجھے بیچ سے نکال دو"۔ مجھے اُن کی حکمت عملی ایسی اور اتنی پسند آئی کہ میں نے کہا "جانِ ساقی، آج جو پونڈ دیے ہیں یہ قرض نہیں تحفہ ہیں، سو فکر نہ کرو مگر ملتے جلتے رہنا، اسی بہانے اچھی اُردو سننے کو مل جاتی ہے"۔

مگر ایک بار تو انھوں نے کمال ہی کر دیا۔ میں دفتر سے لوٹا تو دیکھا کہ ایک بڑا سا سوٹ کیس لیے گھر سے باہر کھڑے میرا انتظار کر رہے ہیں۔ علیک سلیک کے بعد میں نے دروازہ کھولا اور انھیں اپنے کمرے میں لے آیا۔ پتا چلا کہ سوئس کاٹیج کے جس کمرے میں رہتے تھے، تین مہینے سے اس کا کرایہ نہیں دیا تھا، ۸۵ پونڈ یک مشت دینا ان کے بس میں نہیں تھا اور ہفتہ واری قسط پر لینڈ لیڈی تیار نہیں تھی۔ چناں چہ جوں ہی وہ بد بخت سودا سلف لینے باہر گئی، انھوں نے اپنا سامان اکٹھا کیا، سوٹ کیس اٹھایا اور میرے پاس چلے آئے۔ کہنے لگے "فکر نہ کرو۔ ایک دو راتیں تمھارے ساتھ رہوں گا، کل ہی سے کمرہ تلاش کرنا شروع کر دوں گا اور ویک اینڈ سے پہلے چلا جاؤں گا"۔ میں نے جھلّا کر کہا "خیر وہ تو ٹھیک ہے

مگر تمھاری اس حرکت سے ہمیشہ کے لیے اُس لینڈ لیڈی کے گھر کے دروازے پاکستانیوں پر بند ہو جائیں گے"۔ وہ آنکھ مارتے ہوئے خباثت سے ہنسے "میں چوتیا نہیں ہوں، میں نے اُس گھر میں خود کو ہندوستانی ظاہر کر رکھا تھا اور کمرہ چھوڑتے وقت دیوار پر مسز گاندھی کی ایک تصویر لٹکا آیا ہوں۔ ہم اگر ہندوستان سے جنگ ہار گئے تو کیا، برطانیہ میں یہ جنگ جاری ہے اور جاری رہے گی"۔

(باقی، باقی)

ہسپانوی شاعری

تخلیق: لوئیس سرنودا　　　ترجمہ: جاوید انور

مجھے تنہا رہنے دو

ایک سچ راکھ ہے
ایک ستاروں کی قوس قزح!
جتنی سچائیاں بھی ہیں
زمین سے زمین تک
سب اُس ایک سچائی کے سامنے
بے حقیقت
جو سچائی کے رنگ کی ہے ہی نہیں،
جو نہیں جانتی
آدمی برف کیسے بنا

جھوٹ کی بات کیجیے، تو اتنا ہی کہنا کافی ہے،
"مجھے عشق ہے"
اور پل بھر میں سنگِ گراں چیر کر
پھوٹتی،
پھلتی اور پھولتی کونپلیں،
پھول کی جا پہ لیکن ہیں بوسے
تو کانٹے ہیں کانٹوں کی جا

جھوٹ ہو کہ سچ
ان لبوں کی طرح ہیں جو نیلے پڑ گئے
بات کرتا ہے یہ
بات کرتا ہے وہ
جھوٹ ہو یا کہ سچ
ایسا ممکن نہیں ہے مگر
اس کے کبڑے ارادوں کا اظہار ہو
جھوٹ ہو یا کہ سچ
ان پرندوں کی مانند ہے
آنکھ بجھتے ہی جو پرفشاں

تخلیق: فیدریکو گارسیا لورکا

ترجمہ: جاوید انور

اور پھر

روز و شب کی بنی ہوئی
یہ بھول بھلیاں
غائب ہو جاتی ہیں
(بس اک صحرا رہ جاتا ہے)
خواہش کا سرچشمہ
یہ دل
غائب ہو جاتا ہے
(بس اک صحرا رہ جاتا ہے)

نئی نویلی سحر کے دھوکے
بوسے
غائب ہو جاتے ہیں

بس اک صحرا رہ جاتا ہے
لہراتا
بل کھاتا صحرا

واپسی

میں واپس جاتا ہوں
میں اپنے بال و پر کی جانب واپس جاتا ہوں
مجھے واپس جانے دو

میں مرنا چاہتا ہوں
صبحوں کے دھندلکے کی صورت

میں مرنا چاہتا ہوں
اس کل کی طرح جو گزر گیا

میں اپنے بال و پر کی جانب واپس جاتا ہوں
مجھے واپس جانے دو

میں مرنا چاہتا ہوں
کسی چشمے کی صورت
میں کسی سمندر میں مرنے کا ہرگز خواہش مند
نہیں

تخلیق: خوان رامون خیمینیز　　ترجمہ: جاوید انور

اس بوسے کے ساتھ

اس بوسے کے ساتھ
تری زباں نے مری زباں پر
ایک گلاب اگایا
جس کی جڑیں
مرے دل میں تھیں!

... پت جھڑ کے دن تھے
بے انت فلک میں دراڑ پڑی
اور سورج، سونا ہی سونا، جیون کا
لش لش میناروں پر!

گرمی،
سوکھے کی رت آئی
گئے دنوں کا خواب، گلاب،
کھلا گیا مری آنکھوں میں
ننھی سیدو کلیاں
درد کی!

وصال

اے عورت،
مجھے صبح سویرے
تیرے لبوں سے
دنیا بوسہ دے!

کشمیری شاعری

تخلیق: لالیتہ پنڈت
ترجمہ: یاسمین

اننت ناگ

تمھارے گنگناتے چشمے
اور کشادہ سینوں والے دریا
میرا افتخار ہیں
جب بہار کا موسم آتا ہے
ہم دیے جلاتے ہیں اور مقدس تیل کا نذرانہ پیش کرتے
ان کو
جو ہمیں پیارے تھے اور اب ہم میں نہیں ہیں

کیا زمانہ تھا
جب میرا کوئی پیارا مجھ سے جدا نہیں ہوا تھا
زندگی ہمیشگی کے پھولوں سے مہکتی تھی
اسے ہم ہنستے ہوئے دیکھ سکتے تھے
جب ہم... وہ سونے کی دہلیز سجانے کے لیے
جھیل سے نیل کنول چنتے تھے
اور مغرب میں
شان دار اور حیران کن

سورج تھالی، تانبے جیسی رنگت والی
اپنی چمک سے آنکھوں کو چندھیا دیتی تھی

تیس برس کا سفر
ہمیں پیچھے چھوڑ گیا ہے
پتھروں پر پڑے
جان وروں کے کھروں سے بنے
مدھم نشانوں کی طرح
بہار و خزاں کے آسماں
رات کا راگ سنتے سنتے بوڑھے ہو گئے ہیں
سرد چاند سے
خاموشی کی لہریں بے ترتیبی سے
زمین پر اترتی ہیں

وہ، ترے محبوب، سیب کے خوب صورت پیڑ
تھک گئے ہیں اپنی ثمر داری کی حاجت سے
آغاز بہار میں
اب ان کی شاخیں پھولوں کے گجرے نہیں پہنتیں
پتے اداس ہیں اور ٹوٹ جانے کے لیے تیار نظر آتے ہیں
دروازہ کھولنے والا کوئی بھی ہو
مجھے دیکھتے ہی اسے بند کر دیتا ہے
مجھ سے میرا نام تک نہیں پوچھتا
اب بھی میرے جلاوطن پاؤں
تیری جانب ہی نکلتے ہیں اگر سفر کو نکلیں

شام کس طرح مجھے گھورتی ہے
یخ ہوا کی لہریں کہتی ہیں
شاید......
......مگر شاید
ہم تو خوب واقف ہیں
لیکن یہ کیسی اجنبیت ہے
شک بھری آنکھیں دشمنی کے ڈھیر سے کچھ ڈھونڈتی ہیں
گندگی کا ڈھیر
اسپتال کی دیوار کی گردن تک آ پہنچا ہے
ٹوٹی بوتلیں، کانچ، خون آلود پٹیاں
کھڑکیوں کے کالے پردے
مجھے کہتے ہیں.....چلے جاؤ.....جہاں سے آئے ہو
بچوں کی معصوم نگاہی میں بھی خم آ گیا ہے
آج کے بچے کتنی جلدی سب کچھ سیکھ لیتے ہیں
ان کا خوف اور ان کی نفرت
ذہن سے اٹھ کر
آسانی سے دل میں اتر جاتی ہے
خالی آنکھوں والے بھوت
دبلے پتلے چاند کی لو میں
گلی گلی بددعائیں اٹھائے پھرتے ہیں
موت کی ٹیڑھی میڑھی سیڑھی لمبی ہوتی جاتی ہے
اونٹ کی کوہان جیسی پہاڑی
کتنی خوب صورت لگ رہی ہے
کس قدر بے چین کر دیتا ہے حُسن!

فارسی شاعری

تخلیق: سہراب سپہری

ترجمہ: رضا مائل

راستے میں ایک پیغام

ایک دن
میں آؤں گا
اور ایک پیغام لاؤں گا
رگوں میں روشنی دوڑاؤں گا
اور صدا دوں گا: تمھاری ٹوکریاں خواب سے بھر جائیں!
سیب لایا ہوں، سورج کا سرخ سیب
آؤں گا، یاس کے پھول گداگروں کے لیے لاؤں گا
جذام میں مبتلا خوب صورت عورت کو، نئی بالیاں پہناؤں گا
اندھے کو باغ کا نظارہ کراؤں گا!
آوارہ گردی کروں گا، کوچہ کوچہ گھوموں گا
ڈھنڈورا پیٹوں گا: اے شبنم، شبنم، شبنم
ریگ زار ضرور شکوہ کرے گا: سچائی کے مقابل شب تاریک ہے
اسے کہکشاں دوں گا
پل پر ایک لنگڑی لڑکی ہے، دُبِ اکبر کو اس کی گردن میں آویزاں کروں گا
لبوں سے تمام دشنام چن لوں گا
ساری دیواروں کو راستے سے ہٹا دوں گا

رہزن پکار اٹھیں گے: ایک کارواں آیا ہے
جس سے مسکراہٹوں کا خزانہ ہاتھ لگے گا
ابر کو کھول دوں گا
میں گرہ لگاؤں گا، آنکھوں کو سورج سے، دلوں کو عشق سے،
سائے کو آب سے، شاخوں کو ہوا سے
اور پیوست کر دوں گا، بچے کے خواب کو جھینگر کے نغمے سے
پتنگوں کو ہوا کے دوش پر لے جاؤں گا
کیاریوں کو پانی دوں گا
آؤں گا اور گھوڑوں اور بچھڑوں کے سامنے نوازشات کا سبزہ بچھا دوں گا
آؤں گا اور ہر بام پہ پھول لگاؤں گا
ہر کھڑکی کے نیچے شعر گنگناؤں گا
ہر کوے کو کاج دوں گا/اور پیاسی گھوڑی کے لیے شبنم سے بھری بالٹی لاؤں گا
راستے میں ایک مریل گدھا ہے، میں اس کی مکھیاں اڑاؤں گا
سانپ سے کہوں گا: رہنا ہے تو مینڈک کی شان سے رہو!
آشتی دوں گا، آشنا کروں گا، راہ پیمائی کروں گا، روشنی کھاؤں گا
اور دوست بناؤں گا

پانی

پانی کو گرد آلود نہ کرو
شاید ابھی نیچے کوئی کبوتر اپنی پیاس بجھا رہا ہو
یا دور کسی جنگل میں، ننھا پرندہ اپنے پروں کو دھو رہا ہو
یا بستی میں، کوئی کوزہ پُر ہو رہا ہو
پانی کو گرد آلود نہ کرو

شاید یہ رواں پانی، سپیداری ☆ کی طرف جا رہا ہو
تا کہ اس کے دل کی تلخی کو دھو ڈالے
شاید کسی درویش کا ہاتھ نانِ خشک کو پانی میں بھگونا چاہتا ہو
یا کوئی خوب صورت عورت نہر کے کنارے آئی ہو
پانی کو گرد آلود نہ کرو
اس کی زیبائی دو چند ہو گئی ہے
کیا خوش گوار پانی ہے/کیا شفاف نہر ہے
اوپر رہنے والے لوگ کیا صفائی پسند ہیں
ان کے چشمے ابلتے رہیں، ان کی گائیں دودھ دیتی رہیں
میں نے ان کا گاؤں نہیں دیکھا لیکن میں جانتا ہوں
ان کی دہلیز پہ خدا کے پاؤں کے نشانات روشن ہوں گے
کیوں کہ وہاں کا مہتاب، کلام کی وسعت کو روشن کر دیتا ہے
بے شک بالائی علاقے میں، دیواریں چھوٹی ہیں
وہاں کے لوگ جانتے ہیں کہ شقائق کا پھول کیا ہے
بے شک وہاں پانی، پانی ہے
وہاں غنچے کھلتے ہیں اور لوگ علم سے گلے ملتے ہیں
وہی گاؤں ہے، لفظ گاؤں کی عزت کا نشان!
اس باغ کے کوچے موسیقی سے لبریز رہیں
نہر کے کنارے کے لوگ، پانی سے آگاہ ہیں
انھوں نے گرد آلود نہیں کیا
ہم بھی پانی کو گرد آلود نہ کریں

☆ایک پودا

شمعِ زنداں

تخلیق: علی شریعتی

ترجمہ: محمد مرزا آزاد

اے شمع!

میرے سرہانے صبح تک

خدا کے لیے! بس آج کی رات جاگتی رہ

ناگہاں غم کے سائے دِل پر چھا گئے

مجھ پر رحم کر، آج کی رات میری غم خواری کر

میری تمام امیدیں خون میں نہلا گئیں

غم کے سارے تیر ایسے دِل میں پیوست ہوتے گئے

کہ اس متلاطم زندگی کے دریا میں

میری امید کی کشتی ریت میں دھنس گئی

میرے دوستو! میری دادرسی کرو

ورنہ آج کی رات بے رحم موت ہی میری

تیماردار ہوگی

مجھے اندیشہ ہے کہ جانِ ادا اُس وقت پہنچے گی

جب میں موت کے حلق سے نیچے اتر جاؤں گا

اے میری شمع یہ گریہ وفریاد اب بند کر

میرے زخمی دِل پر مزید نمک نہ چھڑک

میرے آگے دل کی بے تابی کے قصے

اس سے آگے بیان نہ کر خاموش ہو جا!

تیرے سوا!

اے میری تاریک راتوں کے رفیق

دنیا میں اور کوئی میرا دوست نہیں رہا

ان تمام یاروں میں! موت کے دیدار کے بغیر

کسی کو دیکھنے کی امید باقی نہیں ہے

اے میرے ہم دم، میرے دوست، میری شمع

اس دنیا میں تیرے سوا کوئی غم خوار کہاں؟

موت کے اس وحشت ناک صحرا میں

افسوس ہے مجھ پر، افسوس ہے مجھ پر،

میرے سارے دوست کہاں ہیں؟

اے میری شمع آج کی رات اسی قید خانے میں

شاید میں زندگی سے ہاتھ دھو بیٹھوں

تاکہ کل شیروں کی طرح توڑ ڈالے

میری قوم

غلامی کی تمام زنجیریں

وجود کی ناقابلِ برداشت لطافت

تخلیق: میلان کنڈیرا　　　　ترجمہ: محمد عمر میمن

(دوسرا حصہ: روح اور جسم)

(۱)

مصنف کا قاری کو یہ باور کرانے کی کوشش کرنا مہمل ہوگا کہ اس کے کرداروں کا کبھی حقیقی وجود رہا ہے۔ یہ کسی ماں کی کوکھ سے پیدا نہیں ہوئے ہیں بل کہ ان کا وجود تو ایک بنیادی صورتِ حال کے دو ایک تحریک آور فقروں کا رہینِ منت ہے۔ توماش "Einmal ist keinmal" کا زائیدہ تھا اور تیریزا پیٹ کی گڑگڑاہٹ سے پیدا ہوئی تھی۔

جب وہ پہلی بار توماش کے فلیٹ آئی، تو اس کے پیٹ میں گڑگڑاہٹ ہونے لگی۔ اس میں تعجب کی کیا بات ہے، ناشتے کے بعد سے ایک سینڈوچ کے علاوہ، جو گاڑی میں سوار ہونے سے پہلے پلیٹ فارم پر بڑی جلد بازی میں حلق سے اتارا گیا تھا، اس نے کچھ اور نہیں کھایا تھا۔ اس کی ساری توجہ تو آنے والے سفر پر مرتکز تھی، جس میں اسے کھانے پینے کا خیال نہیں رہا تھا۔ لیکن جب ہم جسم سے غافل ہو جاتے ہیں تو زیادہ آسانی سے اس کا شکار بن جاتے ہیں۔ توماش کے سامنے کھڑے اپنے پیٹ کا احتجاج سنتے ہوئے اسے سخت برا لگ رہا تھا۔ اس کا جی چاہا کہ رو پڑے۔ خوش قسمتی سے چند لمحوں بعد توماش نے اپنی بانہیں اس کے گرد ڈال دیں اور وہ اپنے شکم سے اٹھتی ہوئی آوازوں کو بھول بھال گئی۔

(۲)

سو تیریزا نے ایک ایسی صورتِ حال سے جنم لیا تھا جو بڑی بے دردی کے ساتھ جسم اور روح کی

ناقابلِ مصالحت ثنویت کا انکشاف کرتی ہے، ایک بڑے بنیادی انسانی تجربے کا۔

ایک زمانہ ہوا کہ آدمی اپنے سینے میں دل کی باقاعدہ دھڑکنوں کی آواز کو حیرت کے ساتھ سُنا کرتا تھا، ان کی ماہیت سے قطعی بے خبر۔ وہ جسم جیسی اتنی اجنبی اور نامانوس شے کے ساتھ خود کو نسبت دینے کا اہل نہیں تھا۔ جسم ایک قفس تھا، اور اس کے اندر کوئی چیز تھی جو دیکھتی، سنتی، خوف کرتی، سوچتی اور تعجب کرتی تھی۔ اور یہ چیز جسم کے حساب کتاب کے بعد باقی بچ رہنے والی چیز، روح تھی۔

آج، ظاہر ہے جسم نامانوس نہیں رہا ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ ہمارے سینے میں دھڑکنے والی چیز دل ہے اور ناک اس نلکی کی ٹونٹی ہے جو جسم سے باہر کو نکلی ہوئی ہے تاکہ آکسیجن کو پھیپھڑوں تک پہنچائے۔ چہرہ ایک آلہ جاتی پینل سے زیادہ نہیں جس کا کام ساری جسمانی عملیات (میکینزمس) کا اندراج کرنا ہے: ہضم، سماعت، تنفس، خیال۔

جب سے انسان نے جسم کے ہر عضو کو الگ الگ نام دینا سیکھ لیا ہے، جسم نے بھی اسے تنگ کرنا کم کر دیا ہے۔ آدمی نے یہ بھی سیکھ لیا ہے کہ روح حرکت پذیر دماغ کے خاکستری مادے کے علاوہ کچھ نہیں۔ جسم و روح کی یہ عجیب ثنویت سائنسی اصطلاحات میں دب دبا کر رہ گئی ہے، اور ہم اس کی ایک فرسودہ تعصب کے طور پر ہنسی اُڑا سکتے ہیں۔

لیکن کسی گرفتارِ محبت سے اپنے پیٹ کی گڑگڑاہٹ کو سننے کے لیے ذرا کہہ کر تو دیکھیں، جسم و روح کی وحدت، سائنسی عہد کا وہ غنائی التباس، چشم زدن میں رفو چکر ہو جائے گا۔

(۳)

تیریزا نے اپنے جسم کے ذریعے خود کو دیکھنے کی کوشش کی تھی۔ اسی لیے وہ بچپن ہی سے اکثر آئینے کے سامنے جا کھڑی ہوتی۔ اور چوں کہ اسے اس بات سے خوف آتا تھا کہ کہیں اس کی ماں اس کی چوری نہ پکڑ لے، آئینے میں اس کی ہر تاک جھانک خفیہ برائی کا شائبہ لیے ہوتی۔

یہ خودنمائی کا احساس نہیں تھا جو اسے کشاں کشاں آئینے تک لے آتا تھا۔ یہ تو خود اپنے "میں" کو دیکھنے کی حیرت تھی۔ وہ بھول جاتی کہ اپنے جسم کی عملیات کے آلہ جاتی پینل کو دیکھ رہی ہے۔ اسے تو بس یوں لگتا جیسے وہ اپنی روح کو اپنے چہرے کے خط و خال سے جھلکتا ہوا دیکھ رہی ہو۔ وہ بھول جاتی کہ ناک محض ایک نلکی کی ٹونٹی ہے جو پھیپھڑوں کو آکسیجن پہنچانے پر مامور ہے۔ یہ اسے اپنی فطرت کا حقیقی اظہار نظر آنے لگتی۔

اپنے سراپے کا دیر تک جائزہ لیتے ہوئے، کبھی کبھار وہ اپنے چہرے میں خود اپنی ماں کے خط و خال کا عکس دیکھ کر مضطرب ہو جاتی۔ پھر وہ کچھ اور بھی جم کر اپنے پیکر پر غور کرتی، اس کوشش میں کہ کچھ نہیں تو

تصور ہی میں ماں کے خط و خال کو بے دخل کر دے، اور اسی کو باقی رہنے دے جو صرف اس کا اپنا ہے۔ اور جب کبھی وہ اس کوشش میں کام یاب ہو جاتی، تو یہ نشاط مدہوشی سے کم نہ ہوتا، اس کی رُوح اٹھ کر اس کے جسم کی سطح پر آ جاتی، جیسے کسی جہاز کے احشا سے یک بارگی نکل کر عرشے پر ہر طرف پھیلتا ہوا عملہ جو آسمان کی طرف ہاتھ لہرا رہا ہو اور مارے بہجت کے نغمہ سنج ہو۔

(٤)

وہ اپنی ماں پر جاتی تھی، اور صرف جسمانی اعتبار ہی سے نہیں۔ کبھی کبھی تو مجھے یوں محسوس ہوتا جیسے اس کی پوری زندگی اس کی ماں کی زندگی ہی کا تسلسل ہو، بالکل اسی طرح جیسے بلیئرڈ کی میز پر گولوں کی دوڑ کھلاڑی کی بانہہ کی حرکت کا تسلسل ہوتی ہے۔

یہ کہاں اور کب شروع ہوئی تھی، وہ حرکت جو آگے چل کر تیریزا کی زندگی میں بدل گئی؟

شاید اس وقت جب تیریزا کا نانا جو پراگ میں ایک بیوپاری تھا سب کو سنانے کے لیے اپنی بیٹی، یعنی تیریزا کی ماں کی خوب صورتی کے گن گانے لگا تھا۔ وہ جب تین یا چار سال کی تھی تو وہ اس سے کہا کرتا تھا کہ وہ ہو بہو رفائیل کی میڈونا کا پیکر ہے۔ تیریزا کی چار سالہ ماں یہ بات کبھی فراموش نہ کر سکی۔ جب وہ سکول میں ایک نوجوان لڑکی کی طرح اپنے ڈیسک سے لگ کر بیٹھتی تو استادوں کی کسی بات پر توجہ نہیں دیتی تھی، بس بیٹھی بیٹھی اسی خیال میں گم رہتی کہ وہ کن کن پینٹنگز جیسی ہے۔

پھر اس کی شادی کا وقت آیا۔ نو آدمی اس کے طلب گار تھے۔ وہ سب کے سب اس کے گرد دو زانو ہو گئے۔ کسی شہزادی کی طرح ان کے درمیان کھڑے ہوئے اس کی سمجھ میں نہیں آیا کہ چنے تو آخر کس کو چنے۔ ایک سبھوں سے زیادہ شکیل و جمیل تھا، ایک اور سب سے زیادہ تیز فہم، تیسرا سب سے زیادہ مال دار، چوتھا سب سے زیادہ کسرتی جسم کا مالک، پانچواں بہترین خاندان کا سپوت، چھٹا شعر سناتا تھا، ساتواں خوب گھوما پھرا ہوا تھا، آٹھواں وائلن بجاتا تھا اور نواں سب سے زیادہ مردانہ تھا۔ لیکن ان کے دو زانو ہونے کا انداز یک ساں تھا۔ ان سبھوں کے گھٹنوں پر ایک جیسے گٹے پڑے ہوئے تھے۔

بالآخر جب اس نے نویں کا انتخاب کر ڈالا تو اس کی وجہ اتنی زیادہ اس کا مردانہ پن نہیں تھی جتنی یہ بات کہ جب جفتی کے دوران اس نے اس سے سرگوشی میں کہا تھا، "ذرا خیال رکھنا"، تو اس نے جان بوجھ کر لاپروائی کا ثبوت دیا تھا، اور وہ اس سے شادی کرنے پر مجبور ہو گئی تھی کیوں کہ اسے کوئی ایسا ڈاکٹر نہ مل سکا تھا جو حمل گرانے پر راضی ہو جاتا۔ سو یوں تیریزا کا دنیا میں ورود ہوا۔ ملک بھر سے متعدد رشتے دار بھاگے آئے تا کہ بچہ گاڑی پر جھک کر بچوں کی طرح تتلا تتلا کر باتیں کریں۔ لیکن تیریزا کی ماں نے بالکل

اس طرح باتیں نہیں کیں۔ اس نے تو سرے سے بات ہی نہیں کی۔ اس نے دوسرے آٹھ طلب گاروں کے بارے میں سوچا جو سب کے سب نویں سے بدرجہا بہتر تھے۔

بیٹی ہی کی طرح تیریزا کی ماں بھی اکثر آئینے میں اپنا سراپا دیکھتی تھی۔ ایک دن اسے اپنی آنکھوں کے قریب جھریاں نظر آئیں اور فیصلہ کرڈالا کہ اس کی شادی کے کوئی معنیٰ نہیں نکلتے۔ اسی زمانے میں اس کی ایک مردانہ صفات سے تہی آدمی سے ملاقات ہوگئی جس کے نامۂ اعمال میں جعل سازی کے کئی الزامات تھے۔ دونا کام یاب شادیوں کا تو ذکر ہی کیا۔ اب اسے ان گٹے پڑے گھٹنوں والے طلب گاروں سے نفرت ہوگئی۔ منھ کا مزہ بدلنے کی خاطر اس کا جی چاہا کہ کبھی خود بھی کسی کے سامنے دوزانو ہو جائے۔ اور وہ شوہر اور تیریزا کو ان کے حال پر چھوڑ چھاڑ کر اپنے نئے دھوکے باز دوست کے آگے دوزانو ہوگئی۔

سب سے زیادہ مردانہ آدمی سب سے زیادہ پژمردہ آدمی بن گیا۔ اتنا پژمردہ کہ اب اسے کسی چیز کی پروا نہیں رہی۔ وہ جو ذہن میں ہوتا کھلم کھلا بک دیتا اور اشتراکی پولیس نے، جو اس کے بے دھڑک بیانات سے کھلبلا گئی تھی، اسے گرفتار کرلیا، مقدمہ دائر کردیا، اور جیل میں ایک لمبی مدت کی قید کا فیصلہ سنادیا۔ انھوں نے اس کے فلیٹ پر تالا ڈالا اور تیریزا کو اس کی ماں کے پاس بھیج دیا۔

جیل خانے میں تھوڑی ہی مدت گزارنے کے بعد وہ سب سے پژمردہ آدمی جاں بہ حق ہوا اور تیریزا اور اس کی ماں پہاڑوں کے قریب ایک چھوٹے سے شہر میں ماں کے دھوکے باز کے ساتھ رہنے چلی آئیں۔ دھوکے باز ایک دفتر میں کام کرتا تھا، اور تیریزا کی ماں ایک مکان میں۔ اس کی ماں نے تین بچے اور جنے۔ پھر اس نے ایک بار اور آئینہ دیکھا اور دریافت کیا کہ وہ بوڑھی اور بدصورت ہوگئی ہے۔

(۵)

جب اسے یہ احساس ہوا کہ وہ سب کچھ کھو چکی ہے تو اس نے مجرم کی تلاش شروع کی۔ کسی سے بھی کام چل سکتا تھا: اس کا پہلا خاوند، مردانہ اور محبت کیے جانے سے محروم، جس نے اس کی سرگوشی میں کی ہوئی تنبیہ کی پروا نہیں کی تھی اس کا دوسرا خاوند مردانگی سے محروم لیکن بہت زیادہ چاہا جانے والا، جو اسے پراگ سے ایک چھوٹے سے شہر میں گھسیٹ لایا تھا اور ایک کے بعد ایک نئی عورت سے تعلق پیدا کرکے اسے مسلسل رقابت کے عذاب میں لٹکا رکھا تھا۔ لیکن ان دونوں کے باب میں وہ بے بس تھی۔ ایک تیریزا ہی وہ واحد متنفس تھی جو اس کی تھی اور فرار کرنے سے معذور، وہ یرغمال جو تمام مجرموں کا کفارہ ادا کرسکتی تھی۔

حقیقت میں کیا وہ خود اپنی ماں کی قسمت کا تعین کرنے کی اصلی مجرم نہیں تھی؟ وہ جو مردوں میں سے سب سے زیادہ مرد کے تخم اور عورتوں میں سے حسین ترین عورت کے بیضے کی مہمل مڈبھیڑ کا نتیجہ تھی؟ ہاں،

یہ تیریزا کہلانے والا وہی بدشگون لمحہ تھا جس میں لمبے فاصلے کی وہ دوڑ، اس کی ماں کی زندگی، شروع ہوئی تھی جس کا پہلا قدم ہی غلط اٹھا تھا۔

تیریزا کی ماں اسے کبھی یہ یاد دلانے سے باز نہیں رہی کہ ماں ہونے کا مطلب ہر چیز کو قربان کرنا ہے۔ اس کے الفاظ میں صداقت کی گونج تھی، کیوں کہ اس کے پیچھے ایسی عورت کا تجربہ تھا جس نے اپنی بیٹی کی وجہ سے سب کچھ کھو دیا تھا۔ تیریزا سنتی اور یقین کر لیتی کہ ماں ہونا زندگی کی اعلیٰ ترین قدر ہے اور ماں ہونا ایک عظیم قربانی ہے۔ اور اگر ماں قربانی مجسم ہے، تو پھر ظاہر ہے بیٹی صرف ایک پاپ ہی ہو سکتی ہے، جس کی تلافی کا کوئی امکان نہ ہو۔

(٦)

ظاہر ہے تیریزا کو اس رات کی کہانی معلوم نہیں تھی جب اس کی ماں نے اس کے باپ کے کان میں سرگوشی کی تھی کہ "ذرا خیال رکھنا"۔ اس کا احساس جرم گناہ اول ہی کی طرح مبہم تھا لیکن اس نے اس سے رہائی پانے کی مقدور بھر کوشش ضرور کی۔ اس کی ماں نے پندرہ سال کی عمر میں اسے اسکول سے اٹھالیا اور تیریزا ویٹرلیس کی حیثیت سے کام کرنے لگی اور اپنی ساری آمدنی ماں کے حوالے کر دیتی۔ وہ اپنی ماں کی محبت کے حصول کے لیے کچھ بھی کرنے کے لیے تیار تھی۔ وہ گھر چلاتی، اپنے بھائی بہنوں کی دیکھ بھال کرتی، اور اتوار کا سارا دن گھر کی صفائی اور گھر والوں کے کپڑے لتے دھونے میں گزارتی۔ یہ بڑی قابل رحم بات تھی کیوں کہ وہ اپنی جماعت کی ذہین ترین طالب علم تھی۔ وہ جب بھی کپڑے دھوتی، ٹب کے پاس ایک کتاب رکھ لیتی۔ صفحے الٹتے وقت دھلائی کا پانی ان پر ٹپکنے لگتا۔

گھر پر ایسی کوئی چیز نہیں تھی جسے شرم وحیا کہا جا سکے۔ اس کی ماں فلیٹ میں اپنے زیریں کپڑوں میں گھومتی پھرتی، کبھی انگیا کے بغیر اور کبھی، گرمیوں کے دنوں میں، مادرزاد برہنہ۔ اس کا سوتیلا باپ برہنہ جسم تو نہیں پھرتا تھا، لیکن جب بھی تیریزا غسل کر رہی ہوتی وہ غسل خانے میں ضرور نکل آتا۔ ایک بار تیریزا نے اندر سے چٹخنی چڑھا دی جس پر اس کی ماں طیش میں آ گئی تھی۔ "کیا سمجھتی ہو اپنے باپ کو، ہاں؟ تمھارے خیال میں وہ تمھارے حسن کا ایک ٹکڑا نوچ لے گا؟"۔

(اس تصادم سے عیاں ہے کہ بیٹی سے نفرت شوہر پر شک وشبہ کرنے سے کہیں زیادہ تھی۔ بیٹی کا جرم لامنتہا تھا، جس میں شوہر کی بے وفائیاں بھی شامل تھیں۔ تیریزا کی یہ خواہش کہ رہائی پائے اور اپنے حقوق پر اصرار کرے۔ جیسے غسل خانے میں اندر سے قفل لگا لینے کا حق۔ اس کی ماں کی نظروں میں شوہر کے تیریزا میں شہوانی دل چسپی لینے کے امکان کے مقابلے میں زیادہ قابل اعتراض تھی)۔

ایک بار سردیوں میں جب گھر میں روشنیاں جل رہی تھیں اس کی ماں نے برہنہ ہونے کا فیصلہ کیا۔ تیریزا نے جھپٹ کر پردے کھینچ دیے کہ کہیں کوئی سڑک کے پار سے اسے دیکھ نہ لے۔ اسے اپنے پیچھے ماں کا قہقہہ سنائی دیا۔ اگلے روز ماں نے کچھ دوستوں کو مدعو کیا ہوا تھا: ایک ہمسائی، جو اس کی ہم کار تھی، مقامی اسکول کی ایک ناظمہ، اور دو یا تین اور عورتیں جو عام طور پر باقاعدہ ملا کرتی تھیں۔ تیریزا اور ان میں کی کسی ایک عورت کا سولہ سالہ لڑکا ایک بار سلام علیک کرنے اندر آئے اور ماں نے ان کی موجودگی سے فوری فائدہ اٹھاتے ہوئے بتایا کہ تیریزا نے کیسے ماں کی شرم وحیا کی حفاظت کی تھی۔ وہ ہنسی اور بقیہ عورتیں بھی ہنسی میں شامل ہو گئیں۔ ''تیریزا اس بات سے مفاہمت نہیں کر سکتی کہ انسانی جسم پیشاب اور ریح خارج کرتا ہے،'' اس نے کہا۔ تیریزا لال بھبوکا ہو گئی، لیکن اس کی ماں بھلا کب چپ ہونے والی تھی۔ ''اس میں ایسی کیا بری بات ہے؟'' اور اپنے سوال کے جواب میں اس نے بڑے زور سے گوز ماری۔ ساری عورتیں ایک بار پھر ہنسنے لگیں۔

(۷)

ماں زور سے ناک سِنکا کرتی، لوگوں سے کھلے بندوں اپنی جنسی زندگی کی باتیں کرتی، اور اپنے نقلی دانتوں کی نمائش سے لطف اٹھاتی۔ اسے انھیں اپنی زبان کی گردش سے ڈھیلا کرنے میں مہارت حاصل تھی، اور ایک کشادہ مسکراہٹ کے ساتھ اوپری چوکھٹے کو زیریں چوکھٹے پر اس طرح گرا دیتی کہ جس سے اس کا چہرہ خاصا مکروہ نظر آنے لگتا۔

اس کا طرزِ عمل بس ایک عظیم الشان اشارہ تھا، حسن و شباب سے پیچھا چھڑانے کا۔ ان دنوں میں جب اس کے نوطلب گار اس کے گرد دائرے کی صورت گھٹنے ٹیک رہے تھے، وہ بڑے خوف و ہراس کے ساتھ اپنی برہنگی کی حفاظت کیا کرتی تھی، یوں جیسے اپنے جسم کی قدر و قیمت کا اظہار اس شرم وحیا کے ذریعے کر رہی ہو جسے وہ اس سے ملتزم سمجھتی تھی۔ اب وہ اس شرم وحیا ہی کو نہیں کھو بیٹھی تھی، اس نے تو فیصلہ کن طور پر اس سے اپنا ناتا ہی توڑ لیا تھا، اپنی نویافتہ بے حیائی کو اپنی زندگی کے بیچ میں ایک حدِ فاصل کی طرح استعمال کرتے ہوئے اور یہ اعلان کرتے ہوئے کہ شباب اور حسن کی ارزش میں مبالغے سے کام لیا جاتا ہے اور کہ یہ مہمل ہیں۔

تیریزا مجھے اسی اشارے کا تسلسل معلوم ہوتی ہے جس کے ذریعے اس کی ماں نے ایک نوجوان حسینہ کے طور پر اپنی زندگی کو تار پھینکا تھا، اپنے پیچھے کہیں بہت دُور۔

(اور اگر تیریزا کی حرکت کرنے کے انداز میں ایک اضطرابی کیفیت ہے، اگر اس کے اشاروں میں ایک مخصوص پرسہولت تمکنت کی کمی ہے، تو ہمیں اس پر حیران نہیں ہونا چاہیے: اس کی ماں کی پُرشکوہ، وحشت انگیز اور خودتخریبی روش اس پر اپنا اَن مٹ نقش چھوڑ گئی ہے)۔

تیریزا کی ماں انصاف مانگتی تھی۔ وہ مجرم کو سزا بھگتتے دیکھنا چاہتی تھی۔ اسی لیے وہ اس پر مصر تھی کہ اس کی بیٹی بے حیائی کی دنیا میں اس کا ساتھ دے، جہاں شباب اور حسن کی کوئی وقعت نہیں ہوتی، جہاں زندگی جسموں کے ایک وسیع کونسن ٹریشن کیمپ کے علاوہ کچھ نہیں، ایک بالکل دوسرے جیسا، اور ایسی روحوں کے ساتھ جو غیر مرئی ہوں۔

اب ہم تیریزا کے پُراسرار عیب کا مفہوم بہتر طور پر سمجھ سکتے ہیں، اس کا دیر دیر تک آئینے میں اپنا جائزہ لینا۔ یہ اس کی اپنی ماں کے خلاف جنگ تھی۔ یہ ایک ایسا جسم ہونے کی آرزو تھی جو دوسرے جسموں سے مختلف ہو، یہ دیکھنے کا ارمان کہ اس کے چہرے کی سطح پر روح کے عملے کا وہ عکس ہے جو دندناتا ہوا نیچے سے اوپر آ رہا ہو۔ یہ کوئی آسان کام نہیں تھا: اس کی روح - اس کی غم زدہ جھجھکو، منکسر روح - اس کے شکم کی گہرائیوں میں چھپی بیٹھی تھی اور اپنے کو ظاہر کرنے پر شرم سار تھی۔

اور اس کی یہی حالت اس دن بھی تھی جب وہ پہلی بار توماش سے ملی۔ ہوٹل کے ریستوران میں مست شرابیوں کے بیچ سے اپنا راستہ بناتا ہوا اس کا جسم ٹرے پر دھری بیئر کی بوتلوں اور گلاسوں کے دباؤ سے خم کھانے لگا، اور اس کی روح پیٹ یا لبلبے کی سطح کے پاس کہیں اٹد آئی۔ دریں اثنا توماش نے اسے بلایا۔ اس بلاوے کی بڑی وقعت تھی کیوں کہ یہ ایک ایسے آدمی کی طرف سے آ رہا تھا جو نہ اس کی ماں سے واقف تھا نہ ان شرابیوں سے جو روز ہی اپنے گھسے پٹے فحش کلمات دہرانے کے عادی تھے۔ اس کی اس حیثیت نے کہ باہر کا فرد ہے اس کا رتبہ اوروں سے بلند کر دیا تھا۔

اس کے علاوہ ایک شے اور بھی تھی جو اس کے رتبے میں اضافہ کر رہی تھی: اس کے سامنے میز پر ایک کتاب کھلی ہوئی تھی۔ اس ریستوران میں اس سے پہلے کسی نے کتاب نہیں کھولی تھی۔ تیریزا کی نظروں میں کتابیں ایک خفیہ برادری کا علم تھیں۔ اپنے چاروں طرف پھیلی ہوئی ناشائستہ اور غلیظ دنیا کے خلاف اس کے پاس بس ایک ہی حربہ تھا۔ وہ کتابیں اور خاص طور پر ناول، جو وہ بلدی کتب خانے سے مستعار لے آتی تھی۔ اس نے کتنے ہی پڑھ ڈالے تھے، فیلڈنگ سے لے کر تومس مَن تک۔ یہ کتابیں اسے ایک ایسی زندگی سے جو اسے غیر مطمئن لگتی تھی خیالی فرار کا امکان ہی نہیں مہیا کرتی تھیں، اس کے لیے مادی اشیا کی حیثیت سے بھی بامعنی تھیں، بغل میں کتاب دبائے سڑکوں پر چلنے سے اسے عشق تھا۔ اس کے نزدیک کتاب کی وہی اہمیت تھی جو سو سال پہلے ایک نفیس بید کی کسی طرح دار [ڈینڈی] کے لیے ہوا کرتی تھی۔ یہ اسے دوسروں سے ممیز کرتی تھی۔

(کتاب کا طرح دار کی نفیس بید سے موازنہ پوری طرح درست نہیں ہے۔ ایک طرح دار کی بید اسے ممیز سے کچھ زیادہ ہی کرتی تھی۔ یہ اسے جدید اور مروجہ مذاق کے مطابق [اپ ٹو ڈیٹ] بناتی تھی۔ کتاب تیریزا کو مختلف تو ضرور بناتی تھی لیکن فرسودہ مذاق رکھنے والی بھی۔ اس میں شک نہیں کہ وہ اپنی کم عمری کے باعث یہ دیکھنے سے قاصر تھی کہ دوسروں کو کیسی نظر آتی ہے۔ ٹرانزسٹر ریڈیو اپنے کان سے بھڑائے برابر سے گزرتے ہوئے نوجوان اسے نہایت گاؤدی معلوم ہوتے تھے۔ یہ خیال اسے کبھی نہیں آیا کہ وہ جدید تھے)۔

سو جو آدمی اسے بلا رہا تھا وہ بہ یک وقت ایک اجنبی بھی تھا اور خفیہ برادری کا رکن بھی۔ اس نے اسے بڑی شرافت سے بلایا تھا، اور تیریزا کو اپنی روح رگوں اور پوروں سے دیوانہ وار اُبل کر سطح پر آتی ہوئی محسوس ہوئی تا کہ خود کو اس کے سامنے کھول کر رکھ دے۔

(۹)

زیورچ سے پراگ لوٹ آنے کے بعد توماش کو اس بات سے بے اطمینانی محسوس ہونے لگی کہ تیریزا سے اس کی واقفیت چھ عدد بعید از امکان اتفاقات کا نتیجہ ہے۔

لیکن حقیقت میں ایک واقعے کو معرض وجود میں لانے کے لیے جتنے زیادہ ناگہانی حادثات کی ضرورت ہو تو کیا ٹھیک اسی اعتبار سے وہ واقعہ زیادہ اہم اور قابل ذکر نہیں ہوتا؟

اتفاق اور صرف اتفاق ہمارے لیے ایک پیغام کا حامل ہوتا ہے۔ ہر چیز جو ضرورت کے تحت واقع ہوتی ہے، ہر چیز جو متوقع ہوتی ہے، باقاعدگی سے روز روز دہرائی جاتی ہے، گونگی ہوتی ہے۔ صرف اتفاق ہی ہم سے کلام کر سکتا ہے۔ ہم اس کا پیغام اسی طرح پڑھتے ہیں جس طرح خانہ بہ دوش [جپسی] پیالی کی تہ میں قہوے کی تلچھٹ سے بننے والی اشکال کو۔

ہوٹل کے ریستوراں میں توماش تیریزا کو ایک خالص اتفاق کی طرح نظر آیا تھا۔ وہ وہاں بیٹھا ایک کھلی ہوئی کتاب کے مطالعے میں غرق تھا کہ اچانک نظر اس کی طرف اٹھائی، مسکرایا، اور کہا "ایک کونیاک، بہ راہِ مہربانی"۔

اس وقت اتفاق سے ریڈیو پر موسیقی آ رہی تھی۔ کونیاک لینے کاؤنٹر کے پیچھے جاتے ہوئے تیریزا نے ریڈیو کی آواز اونچی کر دی۔ وہ پہچان گئی کہ بیتھوون ہے۔ وہ اس کی موسیقی سے اس وقت سے واقف تھی جب پراگ کا ایک اسٹرنگ کوارٹیٹ ان کے شہر آیا تھا۔ تیریزا (جو جیسا کہ ہمیں معلوم ہے، کسی "ارفع چیز" کی آرزومند تھی) کونسرٹ سننے گئی۔ ہال تقریباً خالی تھا۔ دیگر سامعین میں صرف مقامی دوا فروش اور اس کی بیوی ہی تھے۔ اور اگرچہ اسٹیج پر چار موسیقی نوازوں کے سامنے صرف تین سامعین ہی تھے، انھوں نے از راہ عنایت

کونسرٹ منسوخ نہیں کیا، اور بیتھووِن کے آخری تین کوارٹیٹس پر مشتمل ایک انفرادی پروگرام پیش کیا۔

پھر دوا فروش نے موسیقاروں کو کھانے پر مدعو کیا اور سامعین میں شامل لڑکی کو بھی ساتھ آنے کے لیے کہا۔ اس وقت سے بیتھووِن اس کے لیے اس دنیا کا پیکر بن گیا تھا جو دوسری جانب آباد تھی۔ وہ دنیا جس کی اسے حسرت تھی۔ تو ماش کی کونیاک اٹھائے کونے کے ساتھ مڑتے ہوئے اس نے اتفاق کے پیغام کو پڑھنے کی کوشش کی: یہ کیسے ممکن تھا کہ ٹھیک جس لمحے وہ ایک پُرکشش دکھائی دینے والے اجنبی کے لیے کونیاک کے آرڈر کی تعمیل کر رہی تھی اسے بیتھووِن سنائی دیا؟

ضرورت کوئی جادوئی قاعدے نہیں جانتی — یہ سب تو اتفاق کے حصے میں آتے ہیں۔ اگر ایک محبت کو ناقابلِ فراموش ہونا ہے تو پھر اتفاقات کو فوراً پھڑ پھڑاتے ہوئے اس کی طرف اس طرح اُڑ کر آنا چاہیے جس طرح پرندے فرانسیس اسیسی کے کندھوں کی طرف آتے تھے۔

(۱۰)

اس نے اسے کونیاک کی قیمت ادا کرنے کے لیے واپس بلایا۔ اپنی کتاب (خفیہ برادری کی علامت) بند کی، اور تیریزا کو خیال آیا کہ پوچھے کیا پڑھ رہا ہے۔

''کیا تم بل میرے کمرے کے اخراجات میں شامل کر سکتی ہو؟'' اس نے پوچھا۔

''ہاں''۔ اس نے جواب دیا ''آپ کس نمبر کے کمرے میں ٹھہرے ہوئے ہیں؟''۔

اس نے اپنی کنجی دکھائی، جو ایک چوبی ٹکڑے سے نتھی تھی جس پر چھ کا عدد سرخ رنگ سے لکھا ہوا تھا۔

''یہ عجیب بات ہے''۔ وہ بولی ''چھ''۔

''اس میں تعجب کی کیا بات ہے؟''۔ اس نے پوچھا۔

تیریزا کو اچانک پراگ کا وہ گھر یاد آ گیا جس میں وہ لوگ اس کے والدین کی علاحدگی سے پہلے رہا کرتے تھے اور جس کا نمبر بھی چھ تھا۔ لیکن اس نے جواب میں کچھ اور بتا دیا (جسے ہم اس کی چال بازیوں کی ذیل میں ڈال سکتے ہیں)۔ ''آپ چھ نمبر کے کمرے میں ٹھہرے ہوئے ہیں اور میری شفٹ چھ بجے ختم ہوتی ہے''۔

''خیر، میری ٹرین سات بجے روانہ ہوگی''، اجنبی نے کہا۔

اس کی سمجھ میں نہیں آیا کہ جواب میں کیا کہے، چناں چہ اس نے بل دست خط کرنے کے واسطے پیش کر دیا اور اسے لے کر ریسیپشن ڈیسک کی طرف چل دی۔ جب اس نے اپنا کام ختم کیا، اجنبی اب اور وہاں میز پر موجود نہیں تھا۔ کیا وہ اس کے محتاط پیغام کو سمجھ گیا تھا؟ وہ ایک ہیجان کے عالم میں ریستوراں سے نکلی۔

ہوٹل کے مقابل ایک چھوٹا خشک سا پارک تھا، اتنا ہی حقیر فقیر جتنا کسی چھوٹے سے شہر کا پارک ہو

سکتا ہے، لیکن تیریزا کو یہ ہمیشہ ہی ایک جزیرۂ حسن نظر آیا تھا۔ اس میں گھاس تھی، سفیدے کے چار درخت، بنچیں، ایک بید مجنوں اور فورستھیا کی چند جھاڑیاں۔

وہ ایک پیلے رنگ کی بنچ پر بیٹھا ہوا تھا جہاں سے ریستوراں میں داخلے کا دروازہ صاف نظر آ رہا تھا۔ عین وہی بنچ جس پر وہ پچھلے روز اپنی گود میں ایک کتاب کھولے بیٹھی تھی! اس وقت اسے معلوم ہو گیا (اتفاق کی چڑیاں اس کے شانوں پر اترنا شروع کر چکی تھیں) کہ یہ اجنبی اس کی تقدیر ہے۔ توماش نے اسے آواز دے کر بلایا، اپنے برابر بیٹھنے کی دعوت دی۔ (اس کی روح کا عملہ تیزی سے کود کر اس کے جسم کے عرشے پر آ گیا) پھر وہ اس کے ساتھ ساتھ چلتی ہوئی اسٹیشن تک آئی، اور توماش نے الوداع کے طور پر اسے اپنا ملاقاتی کارڈ دیا "اگر کبھی تمھارا پراگ آنا ہو...."

(۱۱)

اس کارڈ سے کہیں زیادہ جو اس نے آخری لمحے میں اس کی طرف بڑھا دیا تھا، یہ ان تمام اتفاقات کی پکار تھی (کتاب، بیتھوون، نمبر چھ، پارک کی پیلی بنچ) جس نے اسے اپنا گھر چھوڑنے اور اپنی قسمت کو بدلنے کی ہمت دلائی۔ ہو سکتا ہے یہ چند اتفاقات ہی ہوں (سر راہے واجبی سے، بل کہ بے کیف، جن کی ایک بے رونق شہر سے توقع کی جا سکتی ہے) جو اس کی محبت کو حرکت میں لے آئے تھے اور اسے توانائی کا ایسا وسیلہ فراہم کر دیا تھا جسے وہ آخر عمر تک پوری طرح صرف نہیں کر پائی تھی۔

ہماری روزمرہ کی زندگی پر اتفاقات کی بم باری ہوتی رہتی ہے یا، اگر زیادہ درست طریقے پر کہیں تو، لوگوں اور واقعات سے ہماری ناگہانی مڈبھیڑوں کی جنھیں ہم اتفاقات کا نام دیتے ہیں۔ "اتفاق" کا مطلب ہے کہ دو وارداتیں ناگہانی طور پر ایک ہی وقت میں واقع ہوں، وہ ملتے ہیں۔ توماش ہوٹل کے ریستوران میں ٹھیک اس وقت نمودار ہوتا ہے جب ریڈیو پر بیتھوون کی موسیقی بج رہی ہے۔ ہم ایسے اتفاقات کی اکثریت پر سرے سے متوجہ ہی نہیں ہوتے۔ وہ کرسی جس پر توماش بیٹھا تھا اگر اس پر اس کی بہ جائے مقامی قصاب بیٹھا ہوتا تو تیریزا کی توجہ میں یہ بات کبھی نہیں آتی کہ ریڈیو پر بیتھوون کی موسیقی بج رہی ہے (اگرچہ بیتھوون اور قصاب کی ملاقات بھی ایک دل چسپ اتفاق ہوتی)۔ لیکن اس کی نوخاستہ چاہت نے اس کے احساسِ حسن کو مشتعل کر دیا تھا اور وہ ساری زندگی اس موسیقی کو نہیں بھولے گی۔ یہ اسے جب بھی سنائی دے گی، اس پر اثر کیے بغیر نہ رہے گی۔ اس لمحے اس کے گرد و پیش میں رونما ہونے والی ہر چیز اس موسیقی کی بہ دولت ایک ہالۂ نور میں داخل ہو جایا کرے گی اور اس کا حسن اختیار کر لیا کرے گی۔

اس ناول کے شروع ہی میں جسے وہ بغل میں دبائے توماش سے ملنے گئی تھی، انا کی ورونسکی سے

بڑے عجیب حالات میں ملاقات ہوتی ہے: دونوں ایک ریلوے اسٹیشن پر ہوتے ہیں کہ کوئی شخص گاڑی کے نیچے آ جاتا ہے۔ ناول کے اختتام پر، انا خود کو ایک ریل گاڑی کے پہیوں کے نیچے ڈال دیتی ہے۔ یہ متناسب بندش — آغاز اور اختتام دونوں میں ایک ہی خیال رونما ہوتا ہے — شاید آپ کو خاصی ''ناولی'' معلوم ہو، اور میں اسے قبول کرنے کے لیے تیار ہوں، لیکن صرف اس شرط پر کہ آپ لفظ ''ناولی'' میں ''خیالی''، ''گھڑنت'' اور ''خلافِ زندگی'' جیسے تصورات کی بازگشت سننے سے احتراز کریں۔ یہ اس لیے کہ انسانی زندگیاں ٹھیک اسی روش پر تشکیل پاتی ہیں۔

یہ موسیقی کی طرح تشکیل دی جاتی ہیں۔ اپنے احساسِ حسن کی قیادت میں ایک فرد کسی ناگہانی واقعے (بیتھوون کی موسیقی، ریل کے نیچے آ کر موت) کو ایک خیال [موتیف] میں بدل دیتا ہے، جو پھر اس فرد کی زندگی کی ترکیب میں ایک مستقل مقام اختیار کر لیتا ہے۔ انا خودکشی کا کوئی اور راستہ بھی اختیار کر سکتی تھی لیکن موت اور اسٹیشن کے موتیف نے، جو محبت کی پیدائش سے ناقابلِ فراموش طریقے پر بندھا ہوا تھا، اسے مایوسی کی گھڑیوں میں اپنے تاریک حسن سے ترغیب دلائی۔ شدید ترین دل گیری کے لمحات میں بھی ایک فرد اپنی زندگی کی تشکیل محبت کے قوانین کے مطابق ہی کرتا ہے، گو اسے اس کا احساس نہیں ہوتا۔

چناں چہ پُراسرار اتفاقات (جیسے انا، ورونسکی، ریلوے اسٹیشن، اور موت کی ملاقات یا بیتھوون، توماش، تیریزا اور کونیاک کی ملاقات) سے مسحور ہونے پر ناول کی سرزنش کرنا غلط ہے، ہاں ان روزمرہ کے اتفاقات سے کورچشمی کرنے پر ایک آدمی کی سرزنش کرنا بالکل درست ہے کیوں کہ اس صورت میں وہ اپنی زندگی کو حسن کے ایک بُعد سے محروم کر رہا ہوتا ہے۔

(۱۲)

اپنے شانوں پر پھڑپھڑاتی ہوئی اتفاقات کی چڑیوں سے تحریک پا کر تیریزا نے ہفتے بھر کی چھٹی لی اور اپنی ماں سے ایک لفظ بھی کہے بغیر، پراگ جانے والی ریل میں جا سوار ہوئی۔ دورانِ سفر، اس نے ٹوائلیٹ کے بار بار چکر لگائے تاکہ آئینے میں دیکھے اور اپنی روح سے منت سماجت کرے کہ وہ اس کی زندگی کے اس سب سے زیادہ اہم دن اس کے جسم کے عرشے سے ایک لمحے کے لیے بھی جدا نہ ہو۔ ٹوائلیٹ کے ایک چکر کے دوران اپنے سراپے کا جائزہ لیتے ہوئے وہ اچانک خوف سے سٹپٹا گئی: اسے اپنے حلق میں خراش سی محسوس ہوئی۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ زندگی کے اس اہم ترین دن اسے کوئی بیماری لاحق ہو رہی ہے؟

لیکن اب واپس نہیں لوٹا جا سکتا تھا۔ چناں چہ اس نے اسٹیشن پر اُترتے ہی توماش کو فون کیا، اور جس دم توماش نے دروازہ کھولا اس کا پیٹ شدت سے گڑبڑانے لگا۔ وہ سخت شرمندہ ہوئی۔ اسے یوں لگا

جیسے وہ اپنی ماں کو پیٹ میں لیے لیے پھر رہی ہو اور اسی نے توماش سے اس کی ملاقات میں بھنگ ڈالنے کے لیے قہقہہ لگایا ہو۔

اولین چند ثانیوں تک اسے یہ خوف لاحق رہا کہ ان ناشائستہ آوازوں کے باعث جو اس سے خارج ہو رہی تھیں کہیں وہ اسے باہر ہی نہ نکال دے، لیکن پھر توماش نے اپنی بانہیں اس کے گرد ڈال دیں۔ وہ اپنی گڑگڑاہٹوں کو نظرانداز کرنے پر اس کی ممنون تھی، اور بڑے جوش سے اسے چومنے لگی۔ اس کی آنکھیں کہرانے لگیں۔ پہلا منٹ گزرنے سے پہلے ہی وہ بھوگ میں جتے ہوئے تھے۔ اس وقت تک اسے تپ چڑھ چکا تھا۔ وہ فلو میں مبتلا ہو چکی تھی۔ پھیپھڑوں کو آکسیجن پہنچانے والی نلکی کی ٹونٹی ٹھسا ٹھس بھر گئی تھی اور سرخ پڑ گئی تھی۔

جب اس نے دوبارہ پراگ کا سفر کیا تو اس کے ساتھ ایک وزنی سوٹ کیس تھا۔ اس نے اپنی ساری چیزیں اس میں بھر لی تھیں اور مصمم ارادہ کر لیا تھا کہ اب کبھی اس چھوٹے سے شہر لوٹ کر نہیں آئے گی۔ اس نے اسے اگلی شام اپنے گھر آنے کے لیے کہا تھا۔ وہ رات تیریزا نے ایک سستے سے ہوٹل میں گزاری۔ صبح ہونے پر وہ اپنا بھاری بھرکم سوٹ کیس لے کر اسٹیشن پہنچی، اسے وہاں چھوڑا، اور بغل میں ''انا کرے نینا'' دبائے سارا دن پراگ کی سڑکوں پر مٹرگشت کرتی رہی۔ دروازے کی گھنٹی بجاتے وقت اور جب توماش نے دروازہ کھولا اس وقت بھی اس نے کتاب بغل سے جدا نہیں کی۔ یہ توماش کی دنیا میں داخلے کے ٹکٹ کی طرح تھی۔ اسے احساس ہوا کہ اس کے پاس اس بدبخت ٹکٹ کے علاوہ کچھ اور نہیں ہے، اور اس خیال سے اس کی آنکھیں تقریباً بھر آئیں۔ خود کو رونے سے باز رکھنے کے لیے وہ بہت زیادہ باتیں کرنے لگی اور خوب بلند آواز میں، اور وہ ہنسی بھی۔ اور توماش نے اسے ایک بار پھر اپنی آغوش میں لے لیا اور انھوں نے جفتی کی۔ وہ ایک کہر میں داخل ہو گئی تھی جس میں کچھ دکھائی نہیں دیتا تھا اور صرف اس کی چیخیں ہی سنی جا سکتی تھیں۔

(۱۳)

وہ کوئی سرد آہ نہیں تھی، کوئی کراہ نہیں تھی۔ وہ تو واقعی ایک چیخ تھی۔ وہ اتنے زور سے چیخی تھی کہ توماش کو اپنا سر اس کے چہرے سے دور کر لینا پڑا، اس ڈر سے کہ کان سے اتنے قریب اس کی آواز کہیں پردہ ہی نہ پھاڑ دے۔ وہ چیخ شہوت پرستی کا اظہار نہیں تھی۔ شہوت پرستی تو تمام حواس کے مکمل اجتماع کا نام ہے۔ ایک فرد اپنے شریک کو بڑے انہماک سے دیکھتا ہے، ہر ہر آواز کو پورا زور لگا کر گرفت میں لاتا ہے لیکن اس کی چیخ کا مدعا تو تمام حواس کو اپاہج کر دینا تھا، تمام بصارت اور سماعت کو معطل کر دینا تھا۔ جو چیز چیخ رہی تھی وہ اس کے عشق کی سادہ لوح مثالیت پسندی تھی جو تمام تضادات کو، جسم اور روح کی ثنویت کو،

اور شاید وقت کو بھی بے دخل کرنے کی کوشش کر رہی تھی۔

کیا اس کی آنکھیں مندی ہوئی تھیں؟ نہیں، لیکن وہ کسی طرف دیکھ بھی نہیں رہی تھی۔ اس نے تو انھیں چھت کے خلا میں جما رکھا تھا۔ اب تب وہ اپنا سر بڑی سختی کے ساتھ ایک طرف سے دوسری طرف جھٹکتی۔

جب چیخ ٹھنڈی پڑ گئی تو وہ اس کے پہلو میں ہی سو گئی، اس کا ہاتھ مضبوطی سے پکڑے پکڑے۔ وہ اس کا ہاتھ پوری رات پکڑے رہی۔

آٹھ سال کی عمر میں بھی وہ ایک ہاتھ کو دوسرے میں دبائے ہی سوتی اور تصور کرتی کہ اس نے اس آدمی کا ہاتھ پکڑا ہوا ہے جسے چاہتی ہے، وہ آدمی جو اس کی زندگی کا ماحصل ہے۔ تو اگر اس نے اپنی نیند میں توماش کا ہاتھ اتنی سختی سے دبائے رکھا تو ہم سمجھ سکتے ہیں کہ کیوں: وہ بچپن سے اس کی مشق کرتی آ رہی تھی۔

(۱٤)

ایک عورت جسے کسی ''ارفع شے'' کی جستجو کرنے کی اجازت دینے کی بجائے مست شرابیوں کو مسلسل بیئر مہیا کرنے اور بھائی بہنوں کو دھلے زیر جامے فراہم کرنے پر مجبور کر دیا جائے، وہ اپنے اندر توانائی کے بھاری ذخیرے جمع کر لیتی ہے، ایسی توانائی جس کا اپنی کتابوں کے اوپر جمائیاں لیتے ہوئے دانش گاہ کے طالب علموں نے کبھی تصور بھی نہ کیا ہوگا۔ تیریزا نے ان کے مقابلے میں کہیں زیادہ پڑھا تھا اور زندگی کے بارے میں کہیں زیادہ علم حاصل کیا تھا، لیکن اسے اس کا احساس کبھی نہیں ہوگا۔ دانش گاہ کے فارغ التحصیل اور اس شخص کے درمیان جس نے خود ہی پڑھا لکھا ہو فرق اتنا زیادہ وسعت علم میں نہیں ہوتا جتنا توانائی اور اعتماد کی وسعت میں۔ اس نے جس گرم جوشی کے ساتھ خود کو پراگ کی زندگی کے حوالے کر دیا تھا وہ شوریدہ اور خطرناک دونوں ہی تھی۔ اسے مسلسل یہی دھڑکا لگا ہوا تھا کہ کوئی دن جاتا ہے کوئی اس سے آ کر کہے گا، ''تم یہاں کیا کر رہی ہو؟ جہاں سے آئی ہو وہیں واپس چلی جاؤ!'' ۔ زندگی سے اس کا سارا شوق بس ایک سوت کے تار سے لٹکا ہوا تھا: توماش کی آواز۔ کیوں کہ یہ توماش کی آواز ہی تھی جس نے ایک بار اس کی کج دل روح کو اس کے شکم کی گہرائیوں سے بہلا پھسلا کے باہر نکالا تھا جہاں وہ روپوش ہو کے بیٹھی تھی۔

تیریزا کے پاس ڈارک روم کی ملازمت تھی، لیکن یہ اس کے لیے ناکافی تھی۔ وہ تصویریں کھینچنا چاہتی تھی، انھیں ڈیویلپ کرنا نہیں۔ توماش کی دوست سبینا نے اسے چند مشہور فوٹوگرافروں کی کتابیں مستعار دے دی تھیں، پھر اسے ایک کیفے میں مدعو کر کے کھلی ہوئی کتابوں میں اس چیز کی نشان دہی کی تھی جو ہر تصویر کو دل چسپ بناتی تھی۔ تیریزا خاموش ارتکاز سے سنتی رہی، ایسا ارتکاز جس کی جھلک کم ہی پروفیسروں کو اپنے شاگردوں کے چہروں میں نظر آتی ہے۔

سبینا کے طفیل ہی اسے پینٹنگ اور فوٹوگرافی کا فرق سمجھ میں آیا، اور اس نے توماش کو مجبور کیا کہ وہ اسے پراگ میں لگنے والی ہر نمائش دکھانے لے جایا کرے۔ دیکھتے ہی دیکھتے اس کی تصویریں اس مصور ہفتہ وار رسالے میں چھپنے لگیں جہاں وہ ملازم تھی۔ رفتہ رفتہ اسے ڈارک روم سے نجات ملی اور وہ بھی پیشہ ور فوٹوگرافروں کے طائفے میں شامل ہو گئی۔

اس دن شام کو وہ اور توماش دوستوں کے ساتھ ایک بار میں اس کی ترقی کی خوشی منانے کے لیے جمع ہوئے۔ سبھوں نے رقص کیا۔ توماش منہ چڑھائے بے کیفی سے الگ تھلگ کھڑا ہو گیا۔ گھر پر، تیریزا کے کریدنے پر، اس نے اعتراف کیا کہ اپنے ایک ہم کار کے ساتھ تیریزا کے رقص کرنے پر اسے رقابت محسوس ہوئی تھی۔

''تمھارا مطلب ہے تمھیں واقعی رقابت محسوس ہو رہی تھی؟'' کم از کم دس یا زائد بار اس نے استفسار کیا، بے یقینی سے، یوں جیسے ابھی ابھی کسی نے اسے اطلاع دی ہو کہ اسے نوبیل پرائز ملا ہے۔

پھر تیریزا نے اپنی بانہہ اس کی کمر کے گرد ڈال دی اور کمرے میں رقص کرنے لگی۔ یہ وہ جنبش پا نہیں تھی جس کا مظاہرہ اس نے بڑے رسان سے بار میں کیا تھا۔ یہ دیہاتی پولکا سے ملتی جلتی کوئی چیز تھی، ایک وحشیانہ دھما چوکڑی جس کے دوران اس کی ٹانگیں ہوا میں اچھل رہی تھیں اور دھڑ سارے کمرے میں گدے کھاتا پھر رہا تھا۔ ساتھ ساتھ توماش بھی کھنچا پھر رہا تھا۔

بہت وقت نہیں گزرا تھا کہ بدقسمتی سے وہ خود بھی رقابت محسوس کرنے لگی، اور توماش نے اس رقابت کو نوبیل پرائز نہیں گردانا، بل کہ ایک بوجھ سمجھا، ایسا بوجھ جو اس پر اپنی موت کے قریب آنے تک سوار رہے گا۔

(۱۵)

جب وہ تیرنے کے تالاب کے گرد برہنہ جسم دوسری برہنہ عورتوں کے ساتھ مارچ کر رہی تھی، توماش ان کے اوپر تالاب کی محرابی چھت سے لٹکی ہوئی ایک چنگیری میں کھڑا ہوا تھا، ان پر چلا رہا تھا، انھیں گانے اور اٹھک بیٹھک کرنے پر مجبور کر رہا تھا۔ جس لمحے ان میں سے کسی نے بھی غلط اٹھک بیٹھک کی، وہ اسے گولی مار دے گا۔

مجھے اس خواب کی طرف مراجعت کی اجازت دیں۔ اس کی دہشت توماش کے پہلی بار پستول داغنے سے نہیں شروع ہوئی تھی؛ یہ تو ابتدا ہی سے دہشت ناک تھا۔ ننگی عورتوں کے ساتھ ایک قطار کی صورت میں خود بھی برہنہ جسم مارچ کرنا تیریزا کے نزدیک دہشت کے پیکر کا جوہری عنصر تھا۔ جب وہ اپنے گھر رہتی تھی، اس کی ماں نے اسے غسل خانے کے دروازے کو اندر سے مقفل کرنے کی ممانعت کر

رکھی تھی۔ اس نہی سے اس کی مراد یہ تھی: تمھارا جسم بالکل دوسرے جسموں کی طرح ہے؛ تمھیں شرم محسوس کرنے کا کوئی حق نہیں؛ تمھارے پاس ایک ایسی چیز کو پوشیدہ رکھنے کا کوئی جواز نہیں جو ایک جیسی کروڑوں نقلوں میں موجود ہے۔ اس کی ماں کی دنیا میں سارے جسم ایک جیسے تھے اور ایک دوسرے کے پیچھے قطار بند مارچ کرتے تھے۔ تیریزا بچپن ہی سے برہنگی کو کونسن ٹریشن کیمپ کی یک سانیت کی علامت کے طور پر دیکھتی چلی آئی تھی، ایک ذلت کی علامت۔

خواب کے بالکل شروع میں ایک دہشت اور بھی تھی: ساری عورتوں کے لیے گانا ضروری تھا! یہی نہیں کہ ان کے جسم ایک جیسے تھے، ایک جیسے بے قدر و قیمت، یہی نہیں کہ ان کے جسم روح سے عاری گونج پیدا کرنے والے میکینزمس تھے-بل کہ عورتیں اس کی خوشی بھی منا رہی تھیں۔ وہ روح کی متانت سے سبک دوش ہونے پر-وہ قابل خندہ زعم، وہ خام خیالی یک تائی- ایک دوسری جیسی ہونے پر شاداں تھیں۔ تیریزا نے ان کے ساتھ گایا تو، لیکن خوشی نہیں منائی۔ وہ گائی تو اس لیے کہ خوف زدہ تھی کہ اگر نہیں گائے گی تو دوسری عورتیں اسے مار ڈالیں گی۔

لیکن توماش کے ان پر گولیاں چلانے کا کیا مطلب تھا، ٹپ ٹپ تالاب میں مردہ گرا دینے کا؟

عورتیں جو اپنے ایک جیسی ہونے پر، کسی بھی تنوع سے تہی ہونے پر خوشی سے پھولی نہ سما رہی تھیں، درحقیقت اپنے سروں پر منڈلاتی ہوئی ہلاکت کا جشن منا رہی تھیں، جو اُن کی یک سانیت کو مطلق بنا دے گی۔ سو توماش کی گولیوں کے دھماکے ان کی مریضانہ مارچ کا محض ایک پر مسرت نقطۂ عروج تھے۔ پستول کے ہر دھماکے کی گونج کے بعد وہ ٹوٹ کر ایک پُر مسرت قہقہہ لگاتیں اور جوں ہی ایک لاش سطح آب کے نیچے غرق ہو جاتی، وہ اور بھی زور زور سے گانے لگتیں۔

لیکن گولی چلانے والا توماش ہی کیوں تھا اور بقیوں کے ساتھ تیریزا کو بھی کیوں گولی مارنے کے در پے تھا؟ اس لیے کہ یہ وہی تھا جس نے تیریزا کو ان عورتوں میں شامل ہونے کے لیے بھیجا تھا اور خواب یہی توماش کو بتانا چاہتا تھا، وہ بات جو تیریزا خود اس سے نہیں کہہ سکتی تھی۔ وہ اپنی ماں کی دنیا سے نجات حاصل کرنے کے لیے اس کے پاس آئی تھی، ایک دنیا جس میں تمام جسم مساوی تھے۔ وہ اس کے پاس اپنے جسم کی انفرادیت قائم کرنے کے لیے آئی تھی، اسے ناقابل بدل بنانے کے لیے۔ لیکن توماش نے بھی تیریزا اور دوسری عورتوں کے درمیان مساوات کا نشان کھینچ دیا تھا: وہ ان سبھوں کو ایک ہی طرح چومتا، ایک ہی طرح تھپ تھپاتا، تیریزا کے جسم اور دوسری عورتوں کے جسم میں کوئی، مطلق کوئی فرق نہیں کرتا تھا۔ اس نے اسے پھر اسی دنیا میں واپس بھیج دیا تھا جس سے فرار پانے کی اس نے جستجو کی تھی، دوسری برہنہ عورتوں کے

ساتھ برہنہ مارچ کرنے کے لیے لوٹا دیا تھا۔

(۱۶)

وہ خوابوں کے تین سلسلے یکے بعد دیگرے دیکھتی: ایک تو وہ جس میں بلیاں نہایت غضب ناکی سے ہر طرف دوڑتی پھر رہی ہوتیں اور اس رنج ومحن کا حوالہ تھیں جو اس نے اپنی زندگی میں اٹھایا تھا؛ دوسرے میں وہ پیکر دکھائی دیتے جن کا تعلق اس کی گردن مارنے سے تھا اور تھوڑی تھوڑی تبدیلی سے مختلف قالب میں رونما ہوتے رہتے تھے؛ اور تیسرا اُس کی موت کے بعد کی زندگی کے بارے میں ہوتا، جس میں ذلت ایک غیر مختتم کیفیت میں بدل جاتی۔

ان خوابوں میں تعبیر کے لیے کچھ دھرا ہی نہیں تھا۔ تو ماش پر تہمت اتنی واضح تھی کہ جو واحد ردِعمل وہ ظاہر کر سکتا تھا یہی تھا کہ سر جھکا لے اور خاموشی سے اس کا ہاتھ تھپتھپاتا رہے۔

خواب بڑے بلیغ تھے، لیکن خوب صورت بھی۔ یہ وہ پہلو تھا جو فرائیڈ کے نظریۂ خواب میں ذکر پانے سے بچ رہا تھا۔ خواب دیکھنا محض پیغام رسانی (یا، آپ چاہیں تو، اشاراتی پیغام رسانی) کا عمل ہی نہیں؛ یہ ایک جمالیاتی کارگزاری بھی ہے، تخیل کا ایک کھیل، ایک کھیل جس کی بہ ذاتہٖ قدر و قیمت ہے۔ ہمارے خواب ثابت کرتے ہیں کہ خیال کرنا—ان چیزوں کا خواب دیکھنا جو ابھی واقع نہیں ہوئی ہیں—انسان کی بنیادی ضرورتوں میں سے ہے۔ اور سارا خطرہ بھی اسی میں ہے۔ اگر خواب خوش نما نہ ہوں تو بہت جلد بھلا دیے جائیں۔ لیکن تیریزا اپنے خوابوں کی طرف بار بار لوٹ کر آتی رہی، اپنے ذہن میں انھیں گزارتی رہی۔ انھیں اساطیر کا جامہ پہناتی رہی۔ توماش تیریزا کے خوابوں کے درد انگیز حسن کے زائیدہ سحر کے سائے میں سانس لے رہا تھا۔

''پیاری تیریزا، شیریں تیریزا، میں تمھیں کس چیز کے بدلے کھوئے دے رہا ہوں؟'' ایک بار جب وہ دونوں کسی شراب خانے میں آمنے سامنے بیٹھے ہوئے تھے، اس نے تیریزا سے کہا۔ ''تم ہر رات موت کا خواب بالکل اس طرح دیکھتی ہو جیسے واقعی اس دنیا سے گزر جانے کی خواہش مند ہو...''

یہ دن کا وقت تھا؛ خرد اور قوتِ ارادی اپنی اپنی جگہوں پر واپس آ چکے تھے۔ تیریزا کے جواب دیتے وقت سرخ شراب کا ایک قطرہ اس کے گلاس پر آہستہ خرامی سے نیچے کی طرف بہہ رہا تھا۔ ''توماش، میں اس معاملے میں کچھ نہیں کر سکتی۔ آہ، میں جانتی ہوں۔ میں جانتی ہوں کہ تم مجھے چاہتے ہو۔ میں جانتی ہوں کہ تمھاری بے وفائیاں کوئی بہت بڑا المیہ نہیں...''

اس نے محبت بھری نظروں سے اس کو دیکھا، لیکن اسے سامنے کھڑی رات سے خوف آ رہا تھا،

اپنے خوابوں سے۔ اس کی زندگی دو نیم ہو چکی تھی۔ دن اور رات دونوں ہی اس کے حصول کے لیے باہم دست بہ گریباں تھے''۔

(۱۷)

ہر وہ شخص جس کے عزم کا ہدف کوئی ''ارفع چیز'' ہو، اسے کسی نہ کسی دن گھمیری لاحق ہونے کی توقع کرنی چاہیے۔ گھمیری کیا ہے؟ نیچے گہرائی میں گرنے کا خوف؟ لیکن اگر بات یہی ہے تو پھر یہ ہمیں اس وقت بھی کیوں محسوس ہوتی ہے جب مشاہدے کے مینارے میں مضبوط حفاظتی جنگلا لگا ہو؟ نہیں، گھمیری نیچے گرنے کے خوف سے مختلف کوئی شے ہے۔ یہ ہمارے نیچے سے آتی ہوئی خالی پن کی آواز ہے جو ترغیب دلاتی ہے اور ہمیں اپنی طرف کھینچتی ہے، یہ نیچے گرنے کی خواہش ہے، جس کے خلاف، خوف زدہ، ہم اپنی مدافعت کرتے ہیں۔

تیرنے کے تالاب کے گرد مارچ کرتی ہوئی برہنہ عورتیں، جنازہ گاڑیوں میں پڑی لاشیں، اس بات پر مسرور کہ وہ بھی مرگئی ہے- یہی وہ 'تحت الثریٰ' تھا جس سے اسے خوف آتا تھا، جس سے ایک بار پہلے اس نے فرار کیا تھا لیکن جو پُر اسرار طریقے پر اسے اپنی طرف لوٹ آنے کے اشارے کر رہا تھا۔ یہی اس کی گھمیری تھے: اسے ایک شیریں (تقریباً شادماں) بلاوا سنائی دیا کہ اپنی قسمت اور روح سے کنارہ کش ہو جائے۔ بے روح بلاوے کی یگانگت۔ اور کم ہمتی کے لمحات میں وہ اس بلاوے پر لبیک کہنے اور ماں کے پاس واپس لوٹ جانے کے لیے خود کو آمادہ پاتی۔ وہ اپنی روح کے عملے کو اپنے جسم کے عرشے سے برخاست کرنے کے لیے تیار ہو جاتی: اپنی ماں کی دوستوں میں شامل ہونے اور جب ان میں سے کوئی ریح خارج کرے تو ہنس دینے کے لیے مستعد: ان کے ساتھ تالاب کے گرد برہنہ مارچ کرنے اور گانے کے لیے تیار۔

(۱۸)

ٹھیک ہے، تیریزا گھر چھوڑنے کے دن تک اپنی ماں سے برسرِ پیکار رہی، لیکن ہمیں یہ نہ بھولنا چاہیے کہ اس نے کبھی اس سے محبت کرنا نہیں چھوڑا تھا۔ وہ اس کے لیے کچھ بھی کر سکتی تھی، بہ شرطے کہ اس نے پیار بھری آواز میں درخواست کی ہوتی۔ اسے چھوڑنے کی تنہا وجہ یہی تھی کہ اسے وہ آواز کبھی سنائی نہ دی۔

جب ماں کو اندازہ ہوا کہ اس کی جارحیت بیٹی کے آگے لاچار ہو گئی ہے تو اس نے اسے جھگڑالو خط لکھنے شروع کر دیے، جن میں اپنے شوہر، اپنے بوس، اپنی صحت، اپنے بچوں کے شکوے شکایات ہوتیں، اور اس بات کی یقین دہانی کہ اس کی زندگی میں اب صرف تیریزا ہی باقی رہ گئی ہے۔ تیریزا کو یوں لگا کہ بالآخر بیس برسوں بعد وہ اپنی ماں کی محبت بھری آواز سن رہی ہے، اور واپس لوٹ جانے کا خیال کیا۔ اس وجہ سے اور بھی

کہ وہ اپنے کو حد درجہ بے حوصلہ اور توماش کی بے وفائیوں سے اتنا زیادہ خستہ و لاغر محسوس کر رہی تھی۔ یہ اس کی مجبوری کا بھانڈا پھوڑ رہی تھیں جو اسے گھمیری تک، نیچے گرنے کی اس غیر مغلوب آرزو تک لے جا رہا تھا۔

ایک روز اس کی ماں نے یہ بتانے کے لیے فون کیا کہ اسے سرطان لاحق ہے اور بس چند مہینے کی مہمان ہے۔ اس خبر نے توماش کی بے وفائیوں پر تیریزا کی یاس کو بغاوت میں بدل دیا۔ اس نے اپنی ماں سے دغا کی تھی۔ اس نے خود پر لعن طعن کرتے ہوئے کہا، اور ایک ایسے آدمی کی خاطر جو اُس سے پیار نہیں کرتا تھا۔ وہ ان ساری باتوں کو بھول جانے کے لیے تیار تھی جو اس کی ماں نے اسے اذیت پہنچانے کے لیے کی تھیں۔ اب وہ اس حالت میں تھی کہ اسے سمجھ سکتی تھی: دونوں یک ساں صورت حال سے دوچار تھیں: اس کی ماں اس کے سوتیلے باپ کو بالکل اسی طرح چاہتی تھی جس طرح تیریزا توماش کو، اور اس کا سوتیلا باپ اپنی بے وفائیوں سے ماں کو اسی طرح عذاب پہنچا رہا تھا جس طرح توماش اسے اپنی بے وفائیوں سے دق کرتا تھا۔ اس کی ماں کی کینہ پروری کی وجہ وہ تکلیفیں تھیں جو اس نے جھیلی تھیں۔

تیریزا نے توماش کو بتایا کہ اس کی ماں بیمار ہے اور وہ ایک ہفتے کے لیے اسے دیکھنے جا رہی ہے۔ اس کی آواز کینے سے چھلک رہی تھی۔

اس احساس سے کہ ماں کے پاس لوٹنے کے بلاوے کی اصل وجہ گھمیری ہے، توماش نے سفر کی مخالفت کی۔ اس نے اس چھوٹے سے شہر کے اسپتال کو فون کیا۔ سرطان کی وارداتوں کے رکارڈ سارے ملک میں بڑی جزرسی کے ساتھ رکھے جاتے تھے، اس لیے اسے یہ معلوم کر لینے میں کوئی دشواری نہیں ہوئی کہ اس مرض کا تیریزا کی ماں کی بابت شک نہیں کیا گیا تھا اور نہ اس نے ایک سال سے زائد عرصے میں کسی ڈاکٹر کا منھ ہی دیکھا تھا۔

تیریزا نے توماش کی بات مان لی اور اپنی ماں کی عیادت کے لیے نہیں گئی۔ اس فیصلے کے چند گھنٹوں بعد وہ سڑک پر گر پڑی اور گھٹنا زخمی کر لیا۔ وہ لڑکھڑا لڑکھڑا کر چلنے لگی۔ تقریباً روز ہی گر پڑتی، چیزوں سے ٹکرا جاتی یا، کم سے کم، چیزیں گرا دیتی۔

وہ نیچے گر جانے کی ناقابلِ تسخیر خواہش کی گرفت میں تھی۔ وہ گھمیری کی مسلسل کیفیت میں رہ رہی تھی۔ ''مجھے اٹھا دو''، ایسے شخص کا پیغام ہے جو مسلسل گر پڑتا ہے۔ توماش، صبر و تحمل کے ساتھ، اسے اٹھاتا رہا۔

(۱۹)

''میں تمھارے ساتھ اپنے اسٹوڈیو میں جفتی کرنا چاہتی ہوں۔ یہ ایک اسٹیج کی طرح ہوگا جس کے گرد خلقت جمع ہوگی۔ تماش بینوں کو قریب آنے کی اجازت نہیں ہوگی، لیکن وہ ہم سے اپنی نظریں

نہیں بنا سکیں گے۔"

جیسے جیسے وقت گزرتا گیا، پیکر کی اولین سفا کی کسی قدر ماند پڑ گئی اور وہ تیریزا کو برانگیخت کرنے لگا۔ جب وہ جفتی کر رہے ہوتے تو وہ توماش سے سرگوشیوں میں اس کی تفاصیل کا ذکر کرتی۔

پھر اسے خیال آیا کہ توماش کی بے وفائیوں میں اسے جو ملامت نظر آتی ہے اس سے گریز کرنے کی ایک صورت نکل سکتی ہے: توماش کو بس اتنا ہی چاہیے کہ جب اپنی داشتاؤں سے ملنے جاتا ہے تو اسے بھی ساتھ لے جایا کرے! اس صورت میں ہوسکتا ہے کہ اس کا جسم ایک بار پھر تمام جسموں میں پہلا اور منفرد بن جائے۔ اس کا جسم اس کا نائب، اس کا معاون، اس کا ہم زاد بن جائے۔

"میں ان کے کپڑے اتار کر انھیں تمھارے لیے برہنہ کیا کروں گی، انھیں نہلاؤں گی، تمھارے پاس لاؤں گی..." جب وہ ایک دوسرے میں پیوست ہوتے تو وہ اس کے کان میں کہتی۔ اسے ارمان تھا کہ وہ دونوں ایک دوسرے میں ضم ہو کر ایک دو جنسی وجود بن جائیں۔ اس صورت میں دوسری عورتوں کے جسم ان کے کھلونے ہوں گے۔

(۲۰)

آہ، اس کی کثیر الازواج زندگی کا ہم زاد ہونا! توماش نے اسے سمجھنے سے انکار کر دیا، لیکن یہ خیال تیریزا کے ذہن سے نکل نہ پایا، اور اس نے سبینا سے دوستی بڑھانے کی کوشش کی۔ تیریزا نے پہل سبینا کی سلسلہ وار تصویریں اتارنے کی پیش کش سے کی۔

سبینا نے تیریزا کو اپنے فلیٹ آنے کی دعوت دی، اور تیریزا نے بالآخر وہ کشادہ کمرا اور اس کی مرکزی شے دیکھ ہی لی: ایک وسیع، چوکور چبوترا نما پلنگ۔

"مجھے سخت برا لگ رہا ہے کہ تم یہاں پہلے کبھی نہیں آئیں"۔ سبینا نے اسے وہ تصویریں دکھاتے ہوئے کہا جو دیوار سے ٹکی تھیں۔ اس نے ایک پرانا کینوس بھی نکالا، ایک فولادی ساخت جو زیرِ تعمیر تھی، جو اس نے اپنے اسکول کے دنوں میں بنائی تھی، وہ دور جس میں طالب علموں سے کٹر حقیقت پسندی کی پیروی کا مطالبہ کیا جاتا تھا (وہ آرٹ جو حقیقت پسندانہ نہیں تھا اس کی بابت یہ فرض کیا جاتا تھا کہ سوشل ازم کی بنیادوں کی ساری توانائی چاٹ جائے گا)۔ روحِ عصر کی مطابقت میں اس نے اپنے اساتذہ سے بھی زیادہ کٹر ہونے کی کوشش کی تھی اور اس طرز پر پینٹ کیا تھا کہ موقلم کی ضربیں مخفی رہیں اور تصویر رنگین فوٹوگرافی سے زیادہ قریب نظر آئے۔

"یہ رہی ایک تصویر جس پر اتفاقاً مجھ سے سرخ رنگ ٹپک گیا تھا۔ شروع میں میں کافی پریشان

ہوئی، لیکن بعد میں اس سے لطف اٹھانے لگی۔ رنگ کا بہاؤ ایک دراڑ کی طرح دکھائی دیتا تھا؛ اس نے عمارت کی جگہ کو ایک کہنہ، خستہ حال پس منظر کی شکل دے دی تھی، ایک پس منظر جس پر ایک عمارتی جگہ پینٹ کی گئی تھی۔ میں دراڑ سے یوں ہی چھیڑ خانی کرنے لگی، اسے بھرنے لگی، یہ سوچنے لگی کہ اس کے پیچھے کیا دکھائی دیتا ہوگا۔ اور اس طرح میں نے اپنی پینٹنگز کا پہلا سلسلہ شروع کیا۔ میں نے اسے 'مناظر کے پیچھے' کا نام دیا۔ ظاہر ہے، یہ میں کسی کو دکھا و کھا نہیں سکتی تھی۔ مجھے اکیڈمی باہر کر دیا جاتا۔ سطح پر ایک خالص حقیقی دنیا تھی، لیکن اس کے نیچے، پھٹے ہوئے کینوس کے منظر کے عقب میں، کوئی اور ہی شے گھات لگائے بیٹھی تھی، کوئی پُراسرار یا تجریدی شے"۔

ایک لمحے کے توقف کے بعد اس نے اضافہ کیا۔ "سطح پر ایک قابلِ فہم دروغ؛ نیچے، ایک ناقابلِ فہم صداقت"۔

تیریزا اس کی بات ایسے شدید انہماک سے سنتی رہی جو کم ہی پروفیسر حضرات کو کبھی کسی طالب علم کے چہرے پر نظر آتا ہے اور اسے یہ احساس ہونے لگا کہ سبینا کی سبھی پینٹنگز، سابقہ اور حالیہ، حقیقت میں ایک ہی خیال کو اجاگر کرتی ہیں، کہ ان سبھوں میں دو موضوعات، دو دنیاؤں کا سنگم پیش کیا گیا ہے، کہ یہ سب کی سب، یوں کہیے، ایک ڈبل ایکس پوزر ہیں۔ ایک زمینی منظر جس کے آر پار ایک پرانی طرز کا ٹیبل لیمپ جل رہا ہے۔ فطری سادگی سے متصف ایک اسٹل لائف جس میں سیب، خشک میوے اور موم بتیوں سے جگمگاتا ہوا ایک چھوٹا سا کرسمس ٹری ہے اور ایک ہاتھ دکھایا گیا ہے جو کینوس کو چیرتا پھاڑتا چلا جا رہا ہے۔

اسے سبینا کے لیے اپنے میں تحسین ابلتی ہوئی محسوس ہوئی، اور چوں کہ سبینا کا رویہ اس کے ساتھ دوستانہ تھا، یہ تحسین خوف اور شبہے سے آزاد تھی اور جلد ہی دوستی میں بدل گئی۔

وہ یہ تقریباً بھول گئی کہ یہاں تصویریں کھینچنے آئی ہے۔ سبینا کو اس کی یاد دہانی کرانی پڑی۔ بالآخر تیریزا نے پینٹنگز سے نظریں پھرائیں تو کیا دیکھتی ہے کہ کمرے کے وسط میں پلنگ ایک چبوترے کی طرح رکھا ہوا ہے۔

(۲۱)

پلنگ کے برابر ایک چھوٹی سی میز تھی جس پر انسانی سر کا مثالی ڈھانچا پڑا ہوا تھا، ویسا ہی جس پر موتراش وگ چڑھاتے ہیں۔ سبینا کے وگ اسٹینڈ پر وگ کی بہ جائے ایک بولر ہیٹ آرائشی طور پر رکھا ہوا تھا۔ "یہ میرے دادا کا ہوا کرتا تھا"، اس نے مسکرا کر بتایا۔

یہ اس قسم کا ہیٹ تھا — سیاہ، سخت، گول — جو تیریزا نے صرف پردۂ سیمیں پر ہی دیکھا تھا، چیپلن جس

طرح کا ہیٹ پہنتا تھا ویسا ہی۔ تیریزا بھی جواباً مسکرا دی، اور ہیٹ اٹھا کر کچھ دیر تک اسے بغور دیکھنے کے بعد کہا، ''اسے پہن کر تصویر اتروا ؤ گی؟''

سینا اس خیال پر دیر تک ہنستی رہی۔ تیریزا نے بولر ہیٹ واپس رکھ دیا، کیمرا اٹھایا اور تصویریں کھینچنے لگی۔

جب اس عمل میں کوئی گھنٹا بھر گزر گیا تو وہ اچانک بولی، ''چند برہنہ تصویریں اتروانے کے بارے میں کیا خیال ہے؟''۔

''برہنہ تصویریں؟''۔ سینا ہنس پڑی۔

''ہاں''، تیریزا نے کہا، اپنی پیش کش کو زیادہ بے باکی سے دہراتے ہوئے، ''برہنہ تصویریں''۔

''تو اس پر ایک جام ہو جائے''، سینا نے کہا، اور شراب کی بوتل کھولی۔

تیریزا کو اپنا جسم بے جان پڑتا محسوس ہوا؛ اچانک اس کی زبان گنگ ہو کر رہ گئی۔ دریں اثنا سینا شراب ہاتھ میں لیے آگے پیچھے قدم اٹھاتی رہی اور اپنے دادا کے بارے میں مسلسل بولتی رہی جو ایک چھوٹے سے شہر کا رئیس بلدیہ تھا؛ سینا نے خود کبھی اسے نہیں دیکھا تھا؛ اس کی باقیات میں صرف یہ بولر ہیٹ تھا اور ایک تصویر جس میں ایک بلند سے چبوترے پر چند معززین بیٹھے ہوئے تھے؛ ان میں سے ایک اس کا دادا تھا؛ یہ بالکل واضح نہیں تھا کہ وہ سب وہاں چبوترے پر بیٹھے کیا کر رہے تھے۔ شاید کسی تقریب کی قیادت کر رہے تھے، کسی رفیق معزز کی یادگار کی نقاب کشائی جس نے کبھی خود بھی عوامی تقاریب میں ایک بولر ہیٹ ڈالا ہوگا۔

سینا بولر ہیٹ اور اپنے دادا کے بارے میں مسلسل بولتی رہی تا آں کہ تیسرا جام چڑھانے کے بعد ''بس ابھی واپس آئی'' کہا اور غسل خانے میں روپوش ہو گئی۔

وہ اپنی باتھ روب پہنے ہوئے نکلی۔ تیریزا نے کیمرا اٹھا کر اپنی آنکھ سے لگایا۔ سینا نے اپنی روب کھول ڈالی۔

(۲۲)

کیمرا تیریزا کے کام دو طرح سے آیا: ایک میکانکی آنکھ جس کے ذریعے وہ توماش کی داشتہ کا مشاہدہ کر سکتی تھی اور خود اپنے چہرے کو اس سے پوشیدہ رکھ سکتی تھی۔

سینا کو روب سے پوری طرح باہر نکلنے پر خود کو قائل کرنے میں کچھ دیر لگی۔ وہ جس صورت حال میں خود کو پا رہی تھی وہ اس کی توقع سے کچھ زیادہ ہی کٹھن ثابت ہو رہی تھی۔ چند منٹ پوز کرنے کے بعد، وہ تیریزا کے پاس آئی اور بولی، ''اب تمھاری تصویریں کھینچنے کی میری باری ہے۔ اتارو کپڑے!''۔

''اُتارو کپڑے!'' وہ حکم تھا جو سینا نے اتنی بار توماش کو دیتے ہوئے سنا تھا یہ کہ اس کے حافظے میں نقش

ہو کر رہ گیا تھا۔ اسی طرح توماش کی داشتہ نے توماش کی بیوی کو توماش کا حکم ابھی ابھی دیا تھا۔ دونوں عورتیں ایک جیسے طلسمی لفظ میں ایک دوسرے سے بندھی تھیں۔ یہ توماش کا خاص انداز تھا جس میں وہ کسی عورت سے اپنی سیدھی سادی گفت گو کو ناگہاں ایک شہوانی صورت حال میں بدل دیتا تھا۔ پیار سے تھپ تھپانے، خوش آمدید کہنے، منت سماجت کرنے کی بہ جائے وہ ایک حکم صادر کرتا، اور اچانک، غیر متوقع طور پر، نرمی لیکن استقامت، اور تحکم سے صادر کرتا، اور فاصلے سے: ایسے موقعوں پر وہ اس عورت کو بالکل نہیں چھوتا تھا جسے مخاطب کر رہا ہو۔ یہ حکم وہ اکثر تیریزا کو بھی دیتا تھا، اور اگر چہ وہ اسے بڑی نرمی سے صادر کرتا، اگر چہ محض سرگوشی میں ہی، یہ تھا آخر کو ایک حکم ہی، اور اس کی تعمیل کرتے ہوئے تیریزا کبھی جنسی طور پر برانگیختہ ہونے میں ناکام نہ رہتی۔ اور اب اس لفظ کو سنتے ہی اسے بجالانے کی خواہش اور بھی تند ہو گئی، کیوں کہ ایک اجنبی کے حکم کی تعمیل ایک خاص قسم کی دیوانگی ہے، ایک دیوانگی جو یہاں کچھ اور بھی زیادہ نشہ آور ہو گئی تھی کیوں کہ یہ حکم کوئی مرد نہیں دے رہا تھا بل کہ ایک عورت۔

سبینا نے کیمرا اس کے ہاتھ سے لے لیا، اور تیریزا نے اپنے کپڑے بدن سے جدا کر دیے۔ وہ اب سبینا کے سامنے ننگی اور نہتی کھڑی تھی۔ سچ مچ نہتی: اس آلے سے محروم جسے وہ اپنے چہرے کو چھپانے اور سبینا پر ایک ہتھیار کی طرح شست باندھنے کے لیے استعمال کر رہی تھی۔ اب وہ پورے طور پر توماش کی داشتہ کے رحم و کرم پر تھی۔ اس تعمیل کی دل کشی نے تیریزا کو مدہوش کر دیا۔ اس نے خواہش کی کہ یہ لمحات جن میں وہ سبینا کے مقابل ننگی کھڑی ہے، کبھی ختم نہ ہوں۔

میرا خیال ہے کہ سبینا بھی صورت حال کی عجیب سحر آفرینی کو محسوس کر رہی تھی: اس کے عاشق کی بیوی عجیب اطاعت گزاری اور شرم و جھجک کے ساتھ اس کے سامنے کھڑی ہے۔ لیکن دو تین بار شٹر دبانے کے بعد، اس سحر سے تقریباً ہراساں اور اسے زائل کرنے کے لیے بے قرار ہو کر، اس نے بڑے زور کا قہقہہ لگایا۔

تیریزا نے اس کا اتباع کیا، اور دونوں کپڑے پہننے لگیں۔

(۲۳)

روسی سامراج کے تمام گزشتہ جرائم بڑے محتاط پردے کے پیچھے عمل میں آئے تھے۔ ایک لاکھ لتھوے نیوں کا ملک سے جبری اخراج، پولینڈ کے لاکھوں باشندوں کا قتل عام، کرے میا کے تاتار کا صفایا، ہماری یاد میں محفوظ ہے، لیکن ان کی کوئی صوری شہادت موجود نہیں؛ چناں چہ، جلد یا بہ دیر انھیں جعلی قرار دے دیا جائے گا۔ لیکن یہ چیکوسلوا کیا پر ۱۹۶۸ء کے حملے کے ساتھ پیش نہیں آئے گا، جس کی جامد اور متحرک دونوں طرح کی تصاویر ساری دنیا کے دستاویزاتی ذخیروں میں جمع کر دی گئی ہیں۔

چیک فوٹوگرافروں اور کیمرامینوں کو اس بات کا شدید احساس تھا کہ کرنے کے لیے جو واحد چیز باقی رہ گئی ہے وہ صرف انھی کے اختیار میں ہے: مستقبل بعید کے لیے تشدد کے چہرے کا تحفظ۔ لگاتار سات دنوں تک تیریزا سڑکوں پر ماری ماری پھرتی رہی، اور روسی سپاہیوں اور آفیسروں کی بڑی مشتبہ حالتوں کی تصویریں اتاریں۔ روسی نہیں جانتے تھے کہ کریں تو کیا کریں۔ انھیں بڑی احتیاط کے ساتھ سبق پڑھایا گیا تھا کہ اگر کوئی ان پر بندوق چلائے یا پتھر پھینکے تو انھیں کیا کرنا چاہیے، لیکن اگر کوئی عدسے کا رُخ ان کے سامنے کر دے تو ان کا طرزِ عمل کیا ہونا چاہیے کی بابت انھیں کسی قسم کی ہدایات نہیں دی گئی تھیں۔

اس نے تصویروں کے رول کے بعد رول اتارے اور ان میں سے تقریباً آدھے بغیر ڈیویلپ کیے ہی، غیر ملکی صحافیوں کے حوالے کر دیے (سرحدیں ہنوز کھلی ہوئی تھیں اور وہاں سے گزرنے والے نامہ نگار کسی بھی شہادت کے حصول کے لیے شکرگزار تھے)۔ اس کی بہتیری تصویریں مغربی اخباروں تک جا پہنچیں۔ یہ ٹینکوں، تہدیدی مکّوں کی تصویریں تھیں، مسمار گھروں، سرخ اور سفید اور نیلے چیک پرچموں میں لپٹی ہوئی، خون آلود لاشوں، موٹر سائیکلوں پر ٹینکوں کے گرد پوری رفتار سے دوڑ لگاتے اور لمبے لمبے ہتھوں پر چیک جھنڈے لہراتے ہوئے جوانوں کی، ناقابل یقین طور پر کوتاہ اسکرٹ پہنے ہوئے چیک لڑکیوں کی، جو جنسی طور پر بری طرح بھوکے روسی سپاہ کے عین سامنے الل ٹپ راہ گیروں کو چوم کر روسیوں کی اشتہا کو بھڑکا رہی تھیں۔ جیسا کہ میں نے کہا، روسی حملہ ایک المیہ ہی نہیں تھا: یہ نفرت کی رنگ لی تھا جس سے ایک عجیب (اور اب اور نا قابل تشریح) جوش کی لہر ابلی پڑ رہی تھی۔

(۲۷)

وہ اپنے ساتھ کوئی پچاس کے قریب تصویریں سوئٹزرلینڈ لائی تھی۔ وہ تصویریں جو اس نے حتی المقدور احتیاط اور مہارت کے ساتھ اتاری تھیں۔ یہ اس نے ایک کثیر الاشاعت مصور رسالے کو پیش کیں۔ مدیر نے بڑی مہربانی کے ساتھ اس کی پذیرائی کی (سبھی چیکوں کے گرد ان کی بدقسمتی کا ہالہ ابھی تک پڑا ہوا تھا، اور نیک سیرت، سوئس متاثر ہوتے تھے)؛ اس نے اسے نشست پیش کی، تصویروں کو دیکھا، ان کی تعریف کی، اور پھر وضاحت کی کہ چوں کہ واقعات کو گزرے اب اچھا خاصا وقت ہو چکا ہے، ان کے چھپنے کا ادنیٰ سا امکان بھی نہیں ("یہ بات نہیں کہ یہ تصویریں دل کش نہیں!")

"لیکن پراگ کی افتاد ختم نہیں ہوئی ہے!" اس نے احتجاج کیا، اور اپنی خستہ سی جرمن میں یہ بتانے کی کوشش کی کہ ٹھیک اسی لمحے، اس کے باوجود کہ ملک پر قبضہ ہے، ہر چیز قابضوں کے خلاف جا رہی ہے، کارگاہوں میں کارکنوں کے حلقے قائم ہو رہے ہیں، طلبا ہڑتالیں منعقد کر رہے ہیں اور یہ مطالبہ کہ روسی

رخصت ہوں، اور سارا ملک جو سوچ رہا ہے اس کا برملا اظہار بھی کر رہا ہے۔ ''یہی تو اتنی نا قابلِ یقین بات ہے! اور یہاں کسی کو پروا ہی نہیں رہی''۔

جب ایک چاق چوبند عورت دفتر میں داخل ہوئی اور ان کی گفت گو میں دخل انداز ہوئی تو مدیر کی مسرت کا ٹھکانا نہیں رہا۔ عورت نے ایک فولڈر مدیر کو پکڑا دیا اور کہا، ''یہ رہا نیوڈسٹ بیچ والا مضمون''۔

مدیر کو اس نزاکت کا خوب احساس تھا کہ ایک چیک شہری کو جس نے ٹینکوں کی تصویریں اتاری ہوں ساحلِ آب پر برہنہ لوگوں کی تصویریں سخت بے ہودہ نظر آئیں گی۔ اس نے فولڈر ڈیسک پر دور رکھ دیا اور بڑی تیزی سے عورت سے کہا، ''اپنے ایک چیک ہم کار سے ملو گی؟ یہ میرے لیے بڑی شان دار تصویریں لائی ہیں''۔

عورت نے تیریزا سے ہاتھ ملایا اور اس کی تصویریں اٹھا لیں اور کہا، ''اتنے میں میری تصویریں بھی دیکھو''۔

تیریزا فولڈر کی طرف جھکی اور تصویریں نکالیں۔

مدیر نے تقریباً معذرت کے انداز میں تیریزا سے کہا، ''یہ یقیناً تمھاری تصویروں سے بالکل مختلف ہیں''۔

''ارے کہاں؟'' تیریزا بولی۔ ''بالکل ویسی ہی تو ہیں''۔

یہ بات نہ مدیر کی سمجھ میں آئی نہ دوسری عورت کی، اور خود مجھے بھی اس کی تشریح کرنے میں مشکل محسوس ہو رہی ہے کہ ایک نیوڈسٹ بیچ کا روسی حملہ سے مقابلہ کرتے وقت تیریزا کے ذہن میں کیا تھا۔ تصویریں دیکھتے ہوئے وہ ایک تصویر پر آ کر تھوڑی دیر کے لیے رک گئی جس میں چار لوگوں کے ایک خاندان کو دائرے کی شکل میں کھڑا دکھایا گیا تھا: ایک برہنہ ماں جو اپنے بچوں پر جھکی ہوئی تھی، اس کے تھل تھلاتے ہوئے پستان کسی بکری یا گائے کے تھنوں کی طرح نیچے کو لٹکے ہوئے تھے، اور دوسری طرف اس کا شوہر بھی اسی طرح جھکا ہوا تھا، اس کا عضو اور فوطے بھی کسی چھوٹے سے تھن جیسے لگ رہے تھے۔

''تمھیں پسند نہیں آئیں؟'' مدیر نے پوچھا۔

''اچھی تصویریں ہیں''۔

''یہ ان کے موضوع پر دنگ رہ گئی ہیں''، عورت بولی۔ ''میں تم پر بس ایک نگاہ ڈال کر ہی کہہ سکتی ہوں کہ تمھارا ابھی کسی نیوڈ بیچ پر گزر نہیں ہوا ہے''۔

''نہیں'' تیریزا نے جواب دیا۔

مدیر مسکرا دیا۔ ''تم نے دیکھا، یہ قیاس کرنا کتنا آسان ہے کہ تم کہاں سے آئی ہو۔ اشتراکی ملک ہیبت ناک طور پر کٹر واقع ہوئے ہیں''۔

''برہنہ جسم میں عیب کی کوئی بات نہیں''، عورت مادرانہ شفقت سے بولی۔ ''یہ بالکل حسب معمول بات ہے اور ہر حسب معمول بات خوب صورت ہوتی ہے''۔

تیریزا کی نگاہوں کے سامنے اپنی ماں کی تصویر تیر گئی جس میں وہ ان کے فلیٹ میں برہنہ گھومتی پھر رہی تھی۔ وہ اپنے پیچھے اب بھی اس قہقہے کی آواز سن سکتی تھی جب وہ دوڑ کر پردے گرا رہی تھی کہ کہیں پڑوسی اس کی ماں کو ننگا نہ دیکھ لیں۔

(۲۵)

فوٹوگرافر عورت نے تیریزا کو رسالے کے کیفے ٹیریا میں کافی پینے کے لیے مدعو کیا۔ ''تمھاری تصویریں بے حد دل چسپ ہیں۔ یہ بات میری توجہ میں آئے بغیر نہ رہ سکی کہ تمھیں نسوانی جسم کا کتنا زبردست شعور ہے۔ تم میری بات سمجھ رہی ہوگی۔ شہوت انگیز انداز میں وہ لڑکیاں''۔

''وہی جو روسی ٹینکوں کے سامنے راہ گیروں کو چوم رہی ہیں؟''

''ہاں۔ تم ایک درجۂ اول کی فیشن فوٹوگرافر بن سکتی ہو، کیا سمجھیں؟ لیکن پہلے تمھیں ایک موڈل تلاش کرنا پڑے گا، اپنے جیسا ہی کوئی شخص جو پاؤں جمانے کے لیے ہاتھ پیر مار رہا ہو۔ پھر تم تصویروں کا ایک پورٹ فولیو مرتب کر کے ایجنسیوں کو دکھا سکو گی۔ اپنا نام پیدا کرنے میں کچھ وقت ضرور لگے گا، ظاہر ہے، لیکن میں تمھارے لیے ایک چیز یہیں کھڑے کھڑے کر سکتی ہوں: چلو، میں تمھارا تعارف ہمارے گارڈن سیکشن کے ایڈیٹر سے کروا دیتی ہوں۔ شاید اسے ناگ پھنی، گلاب، اور ایسی ہی دوسری چیزوں کی ضرورت ہو''۔

''تمھارا بہت بہت شکریہ''، تیریزا نے بڑے اخلاص سے کہا، کیوں کہ یہ بالکل واضح تھا کہ اس کے سامنے بیٹھی ہوئی عورت خیر خواہی سے لبریز تھی۔

لیکن پھر اس نے اپنے سے کہا، ناگ پھنیوں کی تصویریں اتارنے کی ضرورت ہی کیا ہے؟ زیورچ میں بھی اسی تجربے سے دوبارہ گزرنے کی اسے کوئی خواہش نہیں جس سے وہ پہلے پراگ میں گزر چکی ہے: ملازمت اور کیریئر کے واسطے لڑائیاں، ہر اس تصویر پر جو شائع ہوتی ہے۔ اس کی بلند حوصلگی انا کی تسکین کی خاطر کبھی نہیں رہی تھی۔ وہ تو صرف اتنا ہی چاہتی تھی کہ کسی طرح اپنی ماں کی دنیا سے چھٹکارا ملے۔ ہاں، یہ اسے بالکل صاف نظر آ رہا تھا: وہ تصویریں اتارنے کی بابت خواہ کتنی بھی گرم جوش رہی ہو، حقیقت میں وہ اس گرم جوشی کا رخ کسی بھی کوشش کی طرف اسی آسانی کے ساتھ موڑ سکتی ہے۔ فوٹوگرافی ''کسی بلندتر چیز'' تک پہنچنے اور توماش کے ساتھ زندگی گزارنے کے ایک ذریعے سے زیادہ کچھ اور نہیں تھی۔

وہ بولی، ''میرا شوہر ڈاکٹر ہے۔ وہ میری کفالت کر سکتا ہے۔ مجھے تصویریں کھینچنے کی ضرورت نہیں''۔

فوٹوگرافر عورت نے کہا: ''میری سمجھ میں نہیں آتا کہ اتنا عمدہ کام کرنے کے بعد تم اسے اتنی آسانی سے کیسے تج دے سکتی ہو''۔

ہاں، حملے کی تصویریں کچھ اور ہی چیز تھیں۔ یہ اس نے توماش کی خاطر نہیں اتاری تھیں بل کہ ایک شدید جذبے سے مجبور ہو کر۔ لیکن یہ جذبہ فوٹوگرافی نہیں تھا۔ اس نے یہ شدید نفرت کے باعث اتاری تھیں۔ یہ صورتِ حال پھر کبھی واقع نہیں ہوگی اور یہ تصویریں، جن کو اتارنے کا محرک ایک شدید جذبہ تھا، تو ان کا کوئی گاہک نہیں تھا، کیوں کہ یہ پرانی ہو چکی تھیں۔ صرف ناگ پھنی اور سدا بہار پودے ہی کشش رکھتے ہیں۔

وہ بولی: ''تم بڑی مہربان ہو، سچ لیکن میرا گھر رہنا ہی بہتر ہوگا۔ مجھے ملازمت کی ضرورت نہیں''۔

عورت نے کہا: ''لیکن گھر پر بیٹھے بیٹھے کیا تم اپنے کو تکمیل یافتہ محسوس کر سکوگی؟''

تیریزا نے جواب دیا: ''ناگ پھنیوں کی تصویریں اتارنے سے کہیں زیادہ تکمیل یافتہ''۔

عورت بولی: ''چاہے ناگ پھنیوں کی تصویریں ہی کھینچ رہی ہو، کم از کم اپنی زندگی تو گزار رہی ہو گی۔ اگر تم صرف اپنے شوہر کے لیے ہی زندہ رہتی ہو، تو تمھاری اپنی کوئی زندگی نہیں''۔

تیریزا کو ایک بارگی برہمی محسوس ہوئی: ''میرا شوہر میری زندگی ہے، ناگ پھنی نہیں''۔

فوٹوگرافر عورت نے بھی ترکی بہ ترکی جواب داغ دیا: ''یعنی تم اپنے کو خوش و خرم خیال کرتی ہو؟''

تیریزا، ہنوز برہم، بولی: ''اس میں کیا شک ہے کہ میں خوش و خرم ہوں!''

عورت نے کہا: ''یہ بات صرف اس قسم کی عورت ہی کہہ سکتی ہے جو بہت...'' وہ ایک دم رُک گئی۔

تیریزا نے اس کی بات خود ہی پوری کر دی: ''...محدود ہے۔ تمھارا یہی مطلب ہے نا؟''

عورت نے خود پر دوبارہ قابو پا لیا اور بولی: ''محدود نہیں... اگلے وقتوں کی''۔

''تم صحیح کہہ رہی ہو''، تیریزا نے ملال کے ساتھ کہا۔ ''میرا شوہر بھی بالکل یہی کہتا ہے''۔

(۲۶)

لیکن توماش مسلسل دنوں تک اسپتال ہی میں رہتا، اور وہ گھر پر اکیلی۔ کم از کم پاس کرے نن تو تھا جسے لمبی سیروں پر ساتھ لے جا سکتی تھی! گھر لوٹ کر وہ جرمن اور فرانسیسی کے قواعد کے مطالعے میں غرق ہو جاتی۔ لیکن اداسی کے باعث ان پر ارتکاز کرنے میں دشواری ہوتی۔ ذہن بار بار دوب چیک کی اس تقریر کے طرف بھٹک جاتا جو اس نے موسکو سے واپسی پر ریڈیو پر کی تھی۔ اگرچہ وہ مکمل بھول گئی تھی کہ اس نے کہا کیا تھا، وہ اب بھی اس کی تھرتھراتی ہوئی آواز سن سکتی تھی۔ اسے خیال آیا کہ غیر ملکی سپاہیوں نے اسے، ایک خودمختار ریاست کے سربراہ کو، کس طرح اپنے ہی ملک میں زیرِ حراست لے لیا تھا، چار دن تک یوکرینی پہاڑوں میں قید رکھا تھا،

اس سے کہا تھا کہ اس کا کام تمام کر دیں گے۔ جس طرح، دس سال قبل، انھوں نے اس کے ہنگیرین مماثل ایمرے ناج کا کام تمام کر دیا تھا۔ پھر ماسکو بھیج دیا گیا تھا، غسل اور شیو کرنے کا حکم دیا تھا، کپڑے تبدیل کرنے اور ٹائی باندھنے کا، اس کی سزا میں تخفیف سے آگاہ کیا تھا، ایک بار پھر اپنے کو ریاست کا سربراہ سمجھنے کی ہدایت کی تھی، میز پر بریژنیف کے مقابل بٹھایا تھا، اور اسے عمل کرنے پر مجبور کیا تھا۔

وہ لوٹ آیا تھا، ہزیمت خوردہ، اپنی سرافگندہ قوم سے خطاب کرنے۔ اسے اتنا ذلیل کیا گیا تھا کہ اس سے بولنا دوبھر ہو رہا تھا۔ اس کے جملوں کے درمیان وہ ہولناک وقفے، تیریزا انھیں کبھی نہیں بھول سکتی تھی۔ کیا وہ اتنا زیادہ نڈھال تھا؟ کیا انھوں نے اسے خشیات پلا دی تھیں؟ یا یہ صرف مایوسی کا کیا دھرا تھا؟ اگر دوبچیک کا کچھ بھی باقی نہیں رہ جانے والا تھا، تو کم از کم وہ تکلیف دہ طور پر طویل وقفے جن میں اس سے سانس بھی نہیں لی جا رہی تھی، جب وہ ریڈیو سے چپکی ہوئی پوری قوم کے سامنے ہانپ رہا تھا، کم از کم وہ وقفے ضرور باقی رہ جائیں گے۔ ان وقفوں میں وہ تمام ہولناکی سمٹ آئی تھی جو ان کے ملک پر نازل ہوئی تھی۔

وہ حملے کا ساتواں دن تھا۔ اس نے تقریر ایک اخبار کے ایڈیٹوریل آفس میں سنی جو راتوں رات مزاحمت کے ترجمان میں بدل گیا تھا۔ وہاں پر موجود ہر متنفس اس لمحے دوبچیک سے نفرت کر رہا تھا۔ انھوں نے اسے مفاہمت کرنے پر سخت سُست کہا؛ وہ اس کی سبکی سری میں خود اپنی توہین محسوس کر رہے تھے؛ اس کا بوداپن ان کے جذبات مجروح کر رہا تھا۔

زیورچ میں ان دنوں کی بابت سوچتے ہوئے اسے اس شخص سے اب اور کراہت نہیں محسوس ہو رہی تھی۔ لفظ "کم زور" میں اب اور ایک فیصلے کی گونج سنائی نہیں دے رہی تھی۔ ہر وہ شخص جس کا سامنا بھاری طاقت سے ہو، کم زور ہی ہوتا ہے خواہ اس کا جسم دوبچیک جتنا کسرتی کیوں نہ ہو۔ ٹھیک وہی بوداپن جو اس وقت اتنا ناقابلِ برداشت اور مکروہ نظر آتا تھا، وہ بوداپن جس نے تیریزا اور توماش کو اپنے ملک کے باہر پہنچا دیا تھا، اچانک اسے کشش انگیز معلوم ہونے لگا۔ اسے احساس ہوا کہ اس کا مقام کم زوروں کے ساتھ ہے، کم زوروں کے ڈیرے میں، کم زوروں کے ملک میں، اور یہ کہ اسے ان کے ساتھ ٹھیک اسی لیے وفاداری کرنی ہے کیوں کہ وہ کم زور ہیں اور جملوں کے بیچ دم لینے کے لیے ہانپنے لگتے ہیں۔

اسے ان کی کم زوری میں وہی دل کشی نظر آئی جو کھمیری میں ہوتی ہے۔ وہ اس کی طرف اس لیے کھنچی چلی گئی کہ خود کم زور تھی۔ ایک بار پھر وہ رقابت محسوس کرنے لگی اور ایک بار پھر اس کے ہاتھ کپکپانے لگے۔ جب یہ بات توماش کی توجہ میں آئی تو اس نے وہی کیا جو وہ ہمیشہ سے کرتا چلا آیا تھا: اس نے تیریزا کے ہاتھ اپنے ہاتھوں میں لے لیے اور تسلی دینے کے لیے انھیں زور زور سے دبانے لگا۔ اس نے تڑپ کر اپنے ہاتھ کھینچ لیے۔

''کیا بات ہے؟'' اس نے پوچھا۔

''کچھ نہیں''۔

''تم کیا چاہتی ہو کہ میں تمھارے لیے کروں؟''

''میں چاہتی ہوں کہ تم بوڑھے ہو جاؤ۔ دس سال بوڑھے۔ بیس سال بوڑھے!''

اس کا مطلب تھا: میں چاہتی ہوں کہ تم کم زور ہو جاؤ۔ اتنے ہی کم زور جتنی میں ہوں۔

(۲۷)

کرے نن سوئٹزرلینڈ نقل مکانی پر خوشی سے بے قابو نہیں ہو گیا۔ کرے نن کو تبدیلی سے نفرت تھی۔ کتے کے وقت کو ایک سیدھی لکیر کے سہارے ترتیب نہیں دیا جا سکتا؛ وہ آگے اور آگے نہیں بڑھتا چلا جاتا، ایک چیز سے دوسری چیز کی طرف بل کہ ایک دائرے کی شکل میں حرکت کرتا ہے، گھڑی کی سوئیوں کی طرح، جو۔ اور یہ بھی دیوانہ وار آگے بڑھنے پر غیر آمادہ۔ ڈائل پر گول گول گھومتی رہتی ہیں، روز روز اور ایک ہی ڈگر پر۔ پراگ میں جب توماش اور تیریزا کوئی نئی کرسی خریدتے یا کسی پھولوں کے گملے کو ایک جگہ سے دوسری جگہ منتقل کرتے، تو کرے نن اس عمل کو ناگواری سے دیکھتا۔ یہ اس کے احساسِ وقت میں کھنڈت ڈال دیتا تھا۔ یوں معلوم ہوتا جیسے وہ ڈائل کے عددوں کو ہرا پھرا کر گھڑی کی سوئیوں کو بیوقوف بنا رہے ہوں۔

اس کے باوجود، اس نے جلد ہی پرانے نظام اور سابقہ شعائر کو زیورچ کے فلیٹ میں دوبارہ قائم کر لیا۔ پراگ ہی کی طرح وہ ان کے پلنگ پر جست لگا کر پہنچتا اور نئے دن میں ان کا استقبال کرتا، تیریزا کی صبح گاہی خریداری کی سیر میں اس کی رفاقت کرتا، اور اس کا یقین بھی کر لیتا کہ اسے دوسری سیروں پر بھی لے جایا جائے گا۔

یہ ان کی زندگی کی ٹائم پیس تھا۔ مایوسی کے وقتوں میں، تیریزا کو اپنی یاد دہانی کرنی پڑتی کہ اور کچھ نہیں تو اس کی خاطر ہی اسے ہمت سے کام لینا چاہیے، کیوں کہ وہ اس کے مقابلے میں کم زور ہے، شاید دوبچیک اور ان کے متروکہ وطن سے بھی زیادہ کم زور۔

ایک روز جب وہ سیر سے لوٹے فون کی گھنٹی بج رہی تھی۔ اس نے چونگا اٹھایا اور پوچھا کون ہے۔

یہ کسی عورت کی آواز تھی جو جرمن بول رہی تھی اور توماش کا پوچھ رہی تھی۔ یہ ایک بے صبری آواز تھی، اور تیریزا کو اس میں تمسخر کا شائبہ بھی محسوس ہوا۔ جب اس نے بتایا کہ توماش موجود نہیں اور اسے نہیں معلوم کہ کب لوٹے گا، تو لائن کی دوسری طرف عورت ہنسنے لگی اور خدا حافظ کہے بغیر ہی فون رکھ دیا۔

تیریزا کو معلوم تھا کہ اس بات کی کوئی اہمیت نہیں۔ اسپتال کی کوئی نرس ہو سکتی تھی، مریض، سیکرٹری،

کوئی بھی۔ اس کے باوجود اس کا سکون درہم برہم ہوگیا اور وہ کسی چیز پر ٹھیک سے توجہ نہ دے سکی۔ تب ہی اسے احساس ہوا کہ اس توانائی کی تھوڑی سی مقدار بھی اس میں باقی نہیں بچی ہے جو اسے گھر پر میسر تھی: وہ اس بالکل غیر اہم واقعے کو برداشت کرنے کی مطلقاً نااہل تھی۔

غیر ملک میں ہونے کا مطلب ہوتا ہے کہ آدمی کسی زمین کے بہت اوپر تنے ہوئے تار پر چل رہا ہے اور نیچے وہ حفاظتی جال بھی نہیں لگا ہوا ہے جو اس کا ملک مہیا کرتا ہے جہاں اس کا کنبہ کنم ہوتا ہے، ہم کار ہوتے ہیں، دوست احباب ہوتے ہیں، جہاں وہ جو کہنا چاہتا ہے آسانی سے کہہ سکتا ہے، اور اس زبان میں جسے وہ بچپن سے جانتا ہے۔ پراگ میں اگر وہ توماش کی دست نگر تھی تو ان معاملات میں جن کا تعلق دل سے تھا؛ یہاں وہ ہر معاملے میں اس کی محتاج تھی۔ اگر یہاں توماش نے اسے چھوڑ دیا تو وہ کیا کرے گی؟ کیا اسے اپنی ساری زندگی اسے کھو دینے کے خوف میں گزارنی پڑے گی؟

اس نے خود سے کہا: ان کی واقفیت کی بنیاد شروع ہی سے ایک غلطی پر پڑی تھی۔ اس کی بغل میں دبی ہوئی ''اینا کرے نینا'' کی جلد جعلی کاغذات کی طرح تھی؛ اس نے توماش کو غلط تاثر دیا تھا۔ اپنی چاہت کے باوجود انھوں نے ایک دوسرے کی زندگی جہنم بنا رکھی تھی کہ وہ ایک دوسرے سے محبت کرتے تھے، تو یہ محض اس بات کا ثبوت تھا کہ غلطی کا سرچشمہ خود وہ نہیں تھے، ان کا طور طریق اور احساس کا تلون نہیں تھا بل کہ ان کی عدم واقفیت یا ان مل بے جوڑی تھی: وہ زوروار تھا اور وہ کم زور۔ وہ دوبچیک کی طرح تھی، جو ایک جملے کے درمیان تین سیکنڈ کا وقفہ ڈال دیتا تھا: وہ اپنے ملک کی طرح تھی جو تتلا تتلا کر بولتا تھا، سانس لینے کے لیے ہانپتا تھا، بولنے سے عاجز۔

لیکن جب زوروار اتنے کم زور ہوں کہ کم زوروں کو بھی جراحت نہ پہنچا سکیں، تو کم زوروں کو کم از کم اتنا بل وان تو ہونا چاہیے کہ چھوڑ کر جا سکیں۔

اور اپنے سے یہ سب کہنے کے بعد، اس نے اپنا چہرہ کرے نن کے پشم دار سر سے لگا کر دبایا اور بولی، ''معاف کرنا، کرے نن۔ لگتا ہے تمھیں ایک بار پھر ہجرت کرنی پڑے گی''۔

(۲۸)

ریل گاڑی کے ڈبے میں ایک کونے میں دبکے بیٹھے ہوئے، اس حال میں کہ وزنی سوٹ کیس سر کے اوپر رکھا ہوا تھا اور کیرے نن ٹانگوں میں بھنچا ہوا تھا، وہ مستقل ہوٹل کے ریستوراں کے باورچی کی بابت سوچتی رہی جب وہ وہاں کام کرتی تھی اور اپنی ماں کے ساتھ ہی رہتی تھی۔ باورچی اس کے کولھوں پر چپت مارنے کا کوئی موقع نہیں جانے دیتا تھا، اور سب کے سامنے یہ پوچھنے سے نہیں تھکتا تھا کہ وہ کب ہاں کرے

گی اور اس کے ساتھ سوئے گی۔ عجیب بات تھی کہ صرف وہی اب اسے یاد آ رہا تھا۔ وہ ہمیشہ اس چیز کی اولین مثال رہا تھا جس سے اسے کراہت محسوس ہوتی تھی۔ لیکن اب وہ صرف اتنا ہی سوچ سکتی تھی کہ اس کا پتا لگائے اور اس سے کہے، ''تم کہا کرتے تھے کہ میرے ساتھ سونا چاہتے ہو۔ تو لو، میں حاضر ہوں''۔

وہ کوئی ایسی بات کر گزرنے کے لیے بے چین تھی کہ جس کے بعد اس کا توماش کے پاس لوٹ آنا ممکن نہ رہے۔ وہ اپنی زندگی کے گزشتہ سات سال بڑی بے دردی کے ساتھ مٹا دینا چاہتی تھی۔ یہ گھمیری تھی۔ یہ نیچے گرنے کی سر کو چڑھ جانے والی، ناقابلِ مغلوب خواہش تھی۔

ہم گھمیری کو کم زوروں کا نشہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ اس کم زوری سے آگاہ آدمی اس کا مقابلہ کرنے کی بجائے اس کے آگے ہتھیار ڈال دیتا ہے۔ وہ کم زوری سے نشے میں آیا ہوا ہوتا ہے، اور بھی زیادہ کم زور ہو جانے کی خواش کرتا ہے، سب کے سامنے بیچ چوراہے پر گر جانے کی خواہش کرتا ہے، نیچے گر جانے کی خواہش کرتا ہے، تحت الثریٰ میں پہنچ جانے کی۔

اس نے پراگ کے باہر جانے اور اپنا فوٹو گرافی کا پیشہ چھوڑ دینے کے لیے خود کو راضی کرنے کی کوشش کی۔ وہ اس چھوٹے سے شہر واپس چلی جائے گی جہاں سے کبھی توماش کی آواز اسے پھسلا کر باہر نکال لائی تھی۔

لیکن پراگ پہنچتے ہی اسے معلوم ہوا کہ متعدد عملی معاملات کو یک سو کرنا ہے اور یوں اپنی روانگی کو ملتوی کرتی رہی۔

پانچویں دن، توماش اچانک وہاں آ پہنچا۔ کیرے نن اس پر خوب اچھلنے کودنے لگا، چناں چہ آپس میں کسی قسم کی رسمی گفت گو کا آغاز کرنے میں انھیں اچھا خاصا وقت لگ گیا۔ دونوں کو یوں لگا جیسے کسی برف پوش میدان میں کھڑے مارے سردی کے کپکپا رہے ہوں۔

پھر وہ ان عاشق و معشوق کی طرح جنھوں نے پہلے کبھی بوس و کنار نہ کیا ہو ساتھ ساتھ حرکت کرنے لگے۔

''سب کچھ ٹھیک رہا؟'' اس نے پوچھا۔

''ہاں''، وہ جواب میں بولی۔

''رسالے کے دفتر گئی تھیں؟''

''انھیں فون کیا تھا''۔

''اور؟''۔

''ابھی تک تو کچھ نہیں۔ میں انتظار کر رہی ہوں''۔

''کس بات کا؟''

تیریزا نے کوئی جواب نہیں دیا۔ وہ اس سے یہ نہیں کہہ سکتی تھی کہ وہ اس کا انتظار کر رہی تھی۔

(۲۹)

اب ہم اس لمحے کی طرف لوٹتے ہیں جس کے بارے میں ہمیں پہلے ہی معلوم ہے۔ توماش بڑے شدید طور پر ناشاد تھا اور اس کے پیٹ میں سخت درد ہو رہا تھا۔ بہت رات گزر جانے سے پہلے اسے نیند نہ آسکی۔

اس کے بعد جلد ہی تیریزا جاگ پڑی۔ (روسی جہاز پراگ پر دائرے کی صورت میں پرواز کر رہے تھے، اور ان کے شور کے باعث سونا ناممکن تھا۔) پہلا خیال جو اسے آیا یہ تھا کہ وہ اسی کی خاطر لوٹ آیا ہے؛ اسی کی خاطر اس نے اپنی تقدیر بدل لی ہے۔ وہ اب اور تیریزا کا ذمے دار نہیں ہوگا؛ اب تیریزا کو اس کی ذمے داری سنبھالنی ہوگی۔

یہ ذمے داری اسے محسوس ہوئی، اس سے کہیں زیادہ طاقت کی متقاضی تھی جو وہ اکٹھی کر سکتی تھی۔

اچانک اسے یاد آیا کہ گزشتہ دن فلیٹ کے دروازے پر توماش کے نمودار ہونے سے ذرا پہلے گرجے کی گھنٹیوں نے چھ بجائے تھے۔ جس دن وہ پہلی بار ملے تھے، اس کی شفٹ بھی چھ بجے ہی ختم ہوئی تھی۔ اس نے اسے اپنے سامنے پیلی بنچ پر بیٹھے دیکھا تھا اور گرجے کے گھنٹا گھر نے چھ بجائے تھے۔

نہیں، یہ کوئی توہم نہیں بل کہ ایک احساسِ حسن تھا جس نے اس کی گری گری حالت سے نجات دلائی اور اسے زندہ رہنے کے لیے ایک تازہ ولولے سے بھر دیا۔ اتفاقات کے طیور ایک بار پھر اس کے کندھوں پر اتر رہے تھے۔ اس کی آنکھوں میں آنسو تیرنے لگے اور وہ اپنے پہلو میں توماش کے سانس لینے کی آواز کو سن کر ناقابلِ بیان طور پر خوش تھی۔

ایک نوجوان ناول نگار کے نام چند خطوط

(۳ تا ۵)

تحریر: ماریو برگس یوسا　　　　　　ترجمہ: محمد عمر میمن

قوّتِ ترغیب

عزیز دوست،-

تم نے ٹھیک کہا۔ میرے پہلے چند خط، ادیب کے وو کے شن اور ناول نگاروں کے تھیمز کے سرچشمے پر اپنی مبہم قیاس آرائی کے باعث، ان کی حیوانیاتی تماثیل -کچھوا، کتـوب لے پـاس- کا تو خیر کیا ذکر، صریحاً تجریدی تھے، اور ان کے مفروضات افسوس ناک طور پر نا قابلِ تصدیق۔ جس کا مطلب ہے کہ اب ہمیں ایسے امور کی طرف پیش قدمی کرنی چاہیے جو قدرے کم داخلی ہیں، وہ امور جو ادبی عمل میں تخصیص کے ساتھ پیوست ہیں۔

تو چلو پھر ہیئت (فارم) پر گفت گو کریں جو، متناقض معلوم ہونے کے باوجود، ناول کی سب سے ٹھوس صفت ہے، کیوں کہ ہیئت ہی ناولوں کو ان کی شکل اور جوہر بخشتی ہے۔ لیکن اس سے قبل کہ ہم ایسے پانیوں میں کشتی کھینے نکل پڑیں جو بیانیہ حرفت سے ہم جیسے محبت کرنے اور برتنے والوں کو دل فریب لگتے ہیں، یہ بات جو تم پہلے سے خوب جانتے ہو، طے کرنے کے قابل ہے، گو یہ ناولوں کے زیادہ تر پڑھنے والوں پر اتنی ظاہر نہیں ہوتی: ہیئت اور مظروف یا مافیہ (کانٹینٹ) کی علاحدگی (یا تھیم اور اسلوب اور بیانیہ وضع) ایک مصنوعی چیز ہے، صرف اسی وقت جائز جب ہم ان کا تجزیہ یا تشریح کر رہے ہوں؛ حقیقت میں یہ علاحدگی کبھی واقع نہیں ہوتی، کیوں کہ ناول جو کہانی بیان کرتا ہے اسے اُس طریقے سے جدا نہیں کیا جا سکتا جس کے ذریعے وہ اسے بیان کرتا ہے۔ یہی طـریـقـہ اس بات کا تعین کرتا ہے کہ کہانی قابلِ اعتبار ہے یا نہیں، اثر انگیز ہے یا مضحکہ خیز، ظریفانہ ہے یا ڈرامائی۔ بے شک یہ کہنا ممکن ہے کہ "مـوبـی ڈک" ایک بحری کپتان کی کہانی ہے جس پر ایک سفید وہیل مچھلی کا بھوت سوار تھا اور جس کے تعاقب میں وہ دنیا کے تمام سمندروں میں مارا مارا پھر رہا تھا اور کہ "دون کیہـوتے" ایک نیم دیوانے سورما (نائٹ) کی مہم جوئیوں اور سانحات کی داستان سناتا ہے جو لا مانچا کے میدانوں میں حماسی ادب کے ابطال کے کارناموں کو زندہ کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن کیا کوئی جس نے ان ناولوں کو پڑھا ہے پلاٹ کی اس قسم کی وضاحتوں میں میل وِل اور سیر وانٹس کی بے انتہا نکتہ سنج اور پُر مایہ کائناتوں کو پہچان سکتا ہے؟ ان عملیات (میکنزمس) کی تشریح کی حد تک جو کسی

کہانی کو جیتا جاگتا بناتے ہیں، مظروف کو ہیئت سے علاحدہ کرنا بہ جا ہے، بہ شرطِ کہ یہ وضاحت کر دی جائے کہ اس قسم کی تقسیم طبعی طور پر کبھی واقع نہیں ہوتی، کم از کم اچھے ناولوں میں تو نہیں۔ دوسری طرف، یہ ضرور واقع ہوتی ہے، لیکن برے ناولوں میں، اور اسی وجہ سے یہ برے ہوتے ہیں، لیکن اچھے ناولوں میں جو بیان کیا جاتا ہے اور جس طریقے پر بیان کیا جاتا ہے دونوں ایک دوسرے میں اس طرح پیوست ہوتے ہیں کہ انھیں جدا نہیں کیا جا سکتا۔ یہ اچھے ہیں کیوں کہ اپنی ہیئت کی اثرانگیزی کی بہ دولت یہ ایسی قوّتِ ترغیب سے مالا مال ہوتے ہیں جس سے مزاحم نہیں ہوا جا سکتا۔

اگر ''دی میٹا مورفوسس'' پڑھنے سے قبل تمھیں یہ بتا دیا جاتا کہ یہ ایک معمولی سے مسکین دفتری کارگزار کی ایک نفرت انگیز تل چٹے میں کایا کلپ کے بارے میں ہے تو غالباً تم جمائی لیتے اور خود سے کہتے کہ اس قسم کی مضحکہ خیز کہانی کو پڑھنا تضیع اوقات ہے۔ بااین ہمہ، چوں کہ کافکا کے طلسماتی انداز میں بیان کردہ کہانی تم پڑھ چکے ہو، گریگور سم سا کی ہول ناک دُرگت پر تہِ دل سے ''یقین'' کرتے ہو: تم اس سے یگانگی محسوس کرتے ہو، اس کے ساتھ ساتھ تکلیف اٹھاتے ہو، اور اسی مایوسی سے اپنا دَم گھٹتے ہوئے محسوس کرتے ہو جو بے چارے کردار کو تباہ کر دیتی ہے، تا آں کہ اس کی موت پر زندگی کی معمولیت، جیسی کہ وہ تھی (اس بدقسمت واقعے کے پیدا کردہ انتشار سے پہلے) بہ حال ہو جاتی ہے۔ اور تم گریگور سام سا کی کہانی پر یقین کرتے ہو اس لیے کہ کافکا میں اس کو مناسب طریقے پر بیان کرنے کی صلاحیت تھی -لفظوں، خاموشیوں، انکشافات، تفاصیل، معلومات (information) کی تنظیم اور بیانیہ روانی کے ذریعے- جو قاری کے تمام دفاعوں کو منہدم کر دیتی ہے، ان تمام ذہنی تحفظات پر غالب آ جاتی ہے جو وہ اس قسم کی کہانی کے سامنے قائم کرے۔

ناول کو قوّتِ ترغیب سے لیس کرنے کے لیے اپنی کہانی کو اس طرح بیان کرنا ضروری ہے کہ یہ ہر ذاتی تجربے سے زیادہ سے زیادہ استفادہ کرے جو اس کے پلاٹ اور کرداروں میں مقدراً موجود ہو؛ ساتھ ہی ساتھ، اپنے قاری کو حقیقی دنیا سے اپنی خود مختاری کے اشتباہ کا تاثر بھی دے۔ کوئی ناول ہمیں جتنا زیادہ آزاد اور خود مکتفی لگے گا، اور جتنا زیادہ اس میں ہونے والی ہر چیز ہمیں یہ تاثر دے گی کہ یہ کہانی کے داخلی عملیات کے نتیجے کے طور پر عمل میں آ رہی ہے، کسی خارجی قوت کے من مانے تسلط کے نتیجے میں نہیں، اس کی قوتِ ترغیب اتنی ہی زیادہ ہوگی۔ جب کوئی ناول ہمیں اپنے خود مکتفی ہونے کا تاثر دیتا ہے، حقیقی زندگی سے آزاد ہونے کا، اپنے میں ہر اس چیز کا حامل ہوتا ہے جو اس کے وجود کے لیے ضروری ہے، تو وہ ترغیب دینے کی انتہائی قدرت کو پہنچ چکا ہوتا ہے، بڑی کام یابی کے ساتھ اپنے قارئین کو رجھا اور پرچا لیتا ہے اور جو بیان کر رہا ہے اس پر ان سے یقین کروا لیتا ہے۔ اچھے ناول -عظیم ناول- فعلاً ہمیں کبھی کچھ نہیں بتاتے؛ بل کہ

اپنی ترغیبی قوتوں کے بل بوتے پر ہمیں اس سے گزارتے اور اس میں شرکت کرواتے ہیں۔

بلاشبہ تم بیرتولت بریخت کے مشہور تاثرِ بے گانگی کے نظریے سے واقف ہو۔ اس کا خیال تھا کہ جس قسم کا رزمیہ اور ہدایت آموز ڈراما (تھیٹر) وہ تجویز کر رہا ہے، اس میں کام یابی حاصل کرنے کے لیے ڈراموں کو اسٹیج کرنے کا ایک ایسا طریقہ۔جو اداکاروں کی حرکت اور کلام حتیٰ کہ سیٹوں کی تعمیر کو بھی عیاں کر سکے۔ضروری ہے جو رفتہ رفتہ التباس کو منہدم اور ناظرین کو متنبہ کرے کہ جو وہ اپنے سامنے دیکھ رہے ہیں حقیقی زندگی نہیں بل کہ ایک گھڑنت، ایک ادائی ہے، جس سے، بااین ہمہ، عمل اور اصلاح کو بڑھاوا دینے والے نتائج اخذ کیے جانے اور سبق سیکھے جانے چاہئیں۔ میں نہیں جانتا کہ تم بریخت کے بارے میں کیا خیال رکھتے ہو۔ میرے خیال میں تو وہ ایک عظیم لکھنے والا تھا، اور، اگرچہ اس کی پروپیگنڈائی اور نظریاتی (آئیڈیولوجیکل) اغراض اکثر اس کے آڑے آتی تھیں، اس کے کھیل بے مثال ہیں اور، خدا کا شکر، اس کی نظریاتی قیاس آرائیوں کے مقابلے میں کہیں زیادہ ترغیب انگیز۔

اپنی ترغیباتی کوششوں میں ناول اس سے بالکل الٹ تاثر کا عزم کرتا ہے: اس فاصلے کی تقلیل جو فکشن کو حقیقت سے منفصل کرتا ہے اور جب یہ حد منہدم ہو جائے تو قاری کو فکشن کے جھوٹ کا ایسا تجربہ کرائے گویا یہ ازلی ابدی صداقت ہو، اس کے التباسات حقیقت کی بے حد مستحکم اور قائل کر دینے والی عکاسی ہوں۔ یہی وہ چال ہے جو عظیم ناول چلتے ہیں: وہ ہمیں یہ یقین دلا دیتے ہیں کہ دنیا ویسی ہی ہے جیسی وہ اسے بیان کر رہے ہیں، گویا فکشن وہ نہیں ہے جو ہے، ایسی دنیا کی تصویر جسے منہدم کر کے بار دگر تعمیر کیا گیا ہو تا کہ دیوتائی قتل سے متصف تازہ سازی کی بھڑک کی تسکین ہو سکے، وہ بھڑک جو ناول نگار کے ڈوکےشن کے لیے ایندھن کا کام دیتی ہے، چاہے یہ اسے معلوم ہو یا نہ ہو۔ صرف برے ناول ہی اس بے گانگی کی پرورش کرتے ہیں جس کا بریخت اپنے ناظرین سے تجربہ کروانا چاہتا تھا تا کہ وہ سیاسی سبق سیکھ سکیں جو وہ اپنے ڈراموں کے ذریعے دینا چاہتا تھا۔ برے ناول جن میں قوتِ ترغیب کی کمی ہوتی ہے، یا جن میں اس کا شائبہ بڑا کم زور سا ہوتا ہے، ہمیں یہ باور کرانے سے عاجز رہتے ہیں کہ جو جھوٹ وہ ہمیں سنا رہے ہیں سچ ہے: ''جھوٹ'' ہمیں وہی معلوم ہوتا ہے جو ہے: ایک گھڑنت، ایک من مانی، بے جان ایجاد، جو شتم پشتم اور بے ڈھنگے پن سے آگے بڑھتی ہے، ان کٹھ پتلیوں کی طرح جن کے دھاگوں کو کوئی اوسط درجے کا پتلی باز کھلم کھلا ہلا پھرا رہا ہو اور وہ جیتے جاگتوں کے بس بھونڈے سے خاکے نظر آتی ہوں۔ ان بھونڈے خاکوں کا کرب والم ہمیں بہ مشکل ہی متاثر کر سکتا ہے: کیا وہ خود بھی کچھ محسوس کرتے ہیں؟ ان کی حیثیت محبوس سایوں سے زیادہ نہیں، مستعار لی ہوئی زندگیاں جن کا

انحصار کسی قادرِ مطلق لُعبت گر پر ہوتا ہے۔

قدرتی بات ہے، فکشن کی مطلق العنانی ایک صداقت نہیں۔ یہ بھی ایک فکشن ہے۔ بہ الفاظِ دیگر، فکشن صرف مجازی معنیٰ میں خودمختار ہوتا ہے، اور اسی لیے میں نے اس کا حوالہ دیتے وقت کافی احتیاط رکھی ہے کہ ''خودمختاری کا اشتباہ''، ''خودکفالتی، حقیقی زندگی سے آزاد ہونے کا تاثر'' جیسے الفاظ استعمال کروں۔ آخر کوئی ہے جو یہ ناول لکھ رہا ہے۔ یہ امرِ واقع، یہی کہ یہ خودزائیدگی کا نتیجہ نہیں، انھیں دست نگر بناتا ہے، ان میں سے ہر ایک کو بقیہ دنیا کے ساتھ ناول کے ذریعے منسلک کرتا ہے۔ لیکن صرف مصنف کا وجود ہی ناولوں کو حقیقی زندگی سے منسلک نہیں کرتا؛ اگر ناولوں کی کہانی کہنے کی ایجادات اس دنیا کا عکس نہ پیش کرتیں جو ان کے قارئین تجربہ کرتے ہیں، تو ناول ایک دورافتادہ اور گونگی چیز ہوتا، ایک ایسی اختراع جو ہمیں باہر دھکیل کر دروازہ بند کر دیتی: اسے قوتِ ترغیب کبھی حاصل نہ ہوتی، یہ کبھی افسوں نہ پھونک سکتا، قارئین کو رجھا پرچا نہ سکتا، انھیں اپنی سچائی کا قائل نہ کر سکتا، جو بیان کر رہا ہے اس کا ان سے اس طرح تجربہ نہ کروا سکتا جیسے وہ خود اس سے گزر رہے ہوں۔

یہ فکشن کا حیرت انگیز ابہام ہے: اسے لازم ہے کہ استغنا کا عزم کرے، اس سے آگاہ کہ اس کے لیے حقیقت کی غلامی ناگزیر ہے، اور یہ بھی لازم ہے کہ لطیف و پیچیدہ (سوفسٹی کیٹڈ) تیکنیکوں کے ذریعے ایسی خودمختاری اور خودکفالت کا تاثر دے جو اتنی ہی پُرفریب ہو جتنے ایسے اوپرا کے ترانے جن میں نہ ساز اور نہ گلے استعمال ہوئے ہوں جو ان کی صدابندی کرتے ہیں۔

ہیئت یہی معجزے دکھاتی ہے۔ لیکن اس وقت جب یہ کارگر ثابت ہو۔ عملی معنیٰ میں یہ ایک ناقابلِ تقسیم ہستی ہے اور دو مساوی اہمیت کے اجزا سے مرکب ہے جو ہمیشہ ہی ایک دوسرے میں پیوست ہوتے ہیں، لیکن تجزیے اور تشریح کے واسطے جدا کیے جا سکتے ہیں: اسلوب (اسٹائل) اور ترتیب یا نظم و ضبط (آورڈر)۔ اسلوب کا تعلق، ظاہر ہے، الفاظ سے ہے، اس انداز سے جس میں کہانی لکھی جاتی ہے؛ ترتیب کا تعلق کہانی کے اجزا کی تنظیم سے ہے۔ بہت زیادہ آسان طریقے پر کہیں تو ترتیب کا سروکار ساری ناولی تعمیر کے عظیم محوروں سے ہے: بیانیہ مکان اور زمان۔

اسلوب، فکشن کی زبان، اور اس قوتِ ترغیب کی عملیات پر جس پر تمام ناولوں کی زندگی (یا موت) کا دارومدار ہے، چند خیالات میں اگلے موقعے کے لیے اٹھا رکھتا ہوں، تاکہ یہ خط ضرورت سے زیادہ طویل نہ ہو جائے۔

چاہت کے ساتھ،

اسلوب (اسٹائل)

عزیز دوست،

اسلوب ناولی ہیئت کا ایک ضروری عنصر ہے، گو واحد عنصر نہیں۔ ناول لفظوں سے بنے ہوتے ہیں، جس کا مطلب ہے کہ لکھنے والا جس طریقے پر زبان کا انتخاب اور اس کی درجہ بندی [تنظیم] کرتا ہے وہ بڑی حد تک اس بات کا تعین کرتا ہے کہ اس کی کہانیاں قوتِ ترغیب کی حامل ہیں یا اس سے تہی۔ بے شک، ایک ناول کی زبان کو بیان سے الگ نہیں کیا جا سکتا - الفاظ اپنے موضوع کی تشکیل خود کرتے ہیں۔ ناول نگار اپنی بیانیہ مہم میں کام یاب رہا ہے یا ناکام اس کو جاننے کا صرف ایک ہی طریقہ ہے، یعنی یہ فیصلہ کیا جائے کہ آیا اس کی نگارش کے ذریعے فکشن زندہ رہتا ہے، اپنے کو اپنے خالق اور حقیقی زندگی سے آزاد کرتا ہے، اور پڑھنے والے پر ایک خود مختار حقیقت کے قالب میں غالب آتا ہے یا نہیں۔

چناں چہ، متن جو بیان کرتا ہے اسی سے یہ متعین ہوتا ہے کہ وہ کارگر رہا ہے یا ناکارہ، حیات افروز ہے یا بے جان۔ اسلوب کے اجزا کو پہچاننے کے لیے شاید ہمیں ابتدا صـــحـــت کے تصور کے حذف سے کرنی چاہیے۔ اس کی اہمیت نہیں کہ کوئی اسلوب صحیح ہے یا نہیں؛ اہمیت اس کی ہے کہ اسے کارگر ہونا چاہیے، یا اپنے کام کے لیے موزوں، اور وہ یہ ہے کہ اپنی بیان کردہ کہانیوں کو زندگی - حقیقی زندگی - کا التباس عطا کرے۔ ایسے ادیب ہیں، مثلاً سیروانتس، استیندال، ڈکنز، گارسیا مارکز، جو بڑا صحیح لکھتے ہیں، صرف و نحو اور اپنے زمانے میں رائج اسلوب کے اوامر کی پابندی کرتے ہیں، اور ایسے لکھنے والے بھی ہوتے ہیں، کچھ کم عظیم نہیں، جیسے بالزک، جوائس، پیو باروخا، سے لین، کورتازر، اور لیساما لی ما، جو تمام اصول توڑ ڈالتے ہیں، گرامر کی ہر قسم کی غلطیاں کرتے ہیں، علمی نقطۂ نظر سے ان کا اسلوب غلط نویسی سے بھرا ہوتا ہے، لیکن یہ انھیں اچھا، یا بل کہ بہترین ناول نگار ہونے سے باز نہیں رکھتا۔ ہسپانوی ادیب اثورین، جو نثر کا ایک غیر معمولی صاحبِ طرز تھا (اگرچہ بے حد اکتا دینے والا ناول نگار)، "میـــڈرڈ" کے عنوان سے خود سوانحی انشائیوں کے ایک مجموعے میں رقم طراز ہے: "ادیب نثر لکھتا ہے، صحیح نثر، کلاسیکی نثر، لیکن اگر اس نثر میں احساسِ لطافت، شایانِ نیت، طنزِ ملیح، تمسخر، یا استہزا کا خمیر نہ ہو تو کچھ بھی نہیں۔" یہ ایک تیکھی بات ہے: اسلوب کی صحت، بذاتہ، فکشن کے کسی پارے کی کام یابی یا ناکامی کی ضامن نہیں ہوتی۔

اچھا تو پھر ناول کی زبان کی کام یابی کا انحصار کس بات پر ہے؟ دو خوبیوں پر: اس کا داخلی ربط اور اس کی ناگزیریت (essentiality)۔ ناول جو کہانی بیان کر رہا ہے بے ربط ہو سکتی ہے، لیکن وہ زبان جو

اس کی تشکیل کرتی ہے اسے باربط ہونا چاہیے، اگر مقصد یہ ہے کہ بے ربطی کو خالصتاً اور قابلِ یقین طور پر ابھارا جائے۔ اس کی ایک مثال جوائس کے "یولی سس" کے اختتام پر مولی بلوم کا خود کلامیہ ہے، منتشر اور بے ترتیب یادوں، احساسات، تفکرات، اور جذبات کا سیلِ بے اماں۔ اس کی فسوں ساز قوت ایسی نثر کی رہینِ منّت ہے جو بہ ظاہر کھردری اور شکستہ ہونے کے باوصف اپنی بے قابو اور بے چین سطح کے نیچے بڑا شدید ربط اور ساختیاتی استقامت رکھتی ہے جو ایک خاص ڈھنگ یا قواعد اور اصولوں کے ایک تازہ کار نظام کا اتباع کرتی ہے اور کبھی اس سے سرِ مو منحرف نہیں ہوتی۔ کیا خود کلامیہ شعورِ رواں کا ایک بے کم و کاست بیـــــان ہے؟ نہیں۔ یہ ایک ادبی تخلیق ہے جو اتنی سخت قابلِ یقین ہے کہ ہمیں یوں لگتا ہے کہ یہ مولی کے سرگرداں شعور کی نقالی کر رہی ہے جب کہ حقیقت میں یہ اسے ایجاد کر رہی ہوتی ہے۔

خولیو کورتازر نے اپنے آخری سالوں میں یہ شیخی ماری کہ وہ "روز بہ روز بدتر" لکھتا جا رہا ہے۔ کہنا وہ یہ چاہتا تھا کہ اس چیز کے اظہار کے لیے جس کے اظہار کا وہ اپنی کہانیوں اور ناولوں میں آرزومند ہے، وہ اظہار کی ایسی شکلوں کی جستجو پر شدت سے مجبور ہو گیا ہے جو کلاسیکی شکلوں سے دور سے دور تر تھیں، تاکہ زبانی تسلسل کی نافرمانی کر سکے اور اس پر ایسے آہنگ، وضعیں، فرہنگ، اور تحریفات عائد کر سکے کہ اس کی نثر ان کرداروں اور واقعات کی زیادہ قابلِ یقین طور پر نمائندگی کی اہل ہو جائے جو اس کی گھڑنت تھے۔ سچ تو یہ ہے کہ کورتازر کی بری نگارش بہت اچھی نگارش تھی۔ اس کی نثر صاف ستھری اور رواں تھی، بڑے عمدگی سے کلام (اسپیچ) کی نقالی کرتی تھی، کامل اعتماد سے بولی جانے والی زبان کی مخفی آرائشات، فقرے بازی، اور بندشِ الفاظ کو اپنے میں جذب اور یک جان کرتی تھی: اس نے عام بول چال کے ارجنٹینی محاوروں کو تو خیر استعمال کیا ہی تھا، لیکن فرانسیسی الحان کو بھی، اور نئے لفظ اور فقرے وضع کرنے میں ایسی بے مثال اُپج اور اتنی اچھی سماعت کا مظاہرہ کیا کہ وہ اس کے جملوں میں نامانوس نہیں معلوم ہوتے تھے بل کہ انھیں اُس "خمیر" سے پرمایہ کر دیتے تھے جو اٹھورین کے خیال میں ایک اچھے ناول نگار کے لیے ازبس ضروری ہے۔

کہانی کی معتبریت (قوتِ ترغیب) کا انحصار کلیتاً اسلوب کے ارتباط پر نہیں ہوتا جس میں اسے بیان کیا گیا ہو۔ بیانیہ تیکنیک کا کردار بھی کچھ کم اہم نہیں ہوتا۔ لیکن ارتباط کے بغیر اعتباریت قائم نہیں ہو سکتی، اور یہ گھٹ گھٹا کر صفر رہ جاتی ہے۔

ادیب کا اسلوب ناخوش گوار ہو سکتا ہے، تاہم اپنے ارتباط کے بل بوتے پر کارگر۔ مثال کے طور پر، کچھ ایسا ہی معاملہ لوئی فیردیناں سے لین کا ہے۔ تم چاہے مجھ سے اتفاق نہ کرو، لیکن میں اس کے چھوٹے چھوٹے مختصر اور ہکلاتے ہوئے جملوں پر جھلا جاتا ہوں جن میں محذوفات، استعجابات اور سوقیانہ بولی سے ماخوذ فقروں کی بھرمار

ہوتی ہے۔اس کے باوجود مجھے اس میں ذرا شک نہیں کہ "جرنی ٹو دی اینڈ آف دی نائٹ" اور، گرچہ اتنے بے ٹوک طریقے پر تو نہیں، لیکن "ڈیتھ اون دی انس ٹال مینٹ پلانٹ" بھی، ایسے ناول ہیں جن میں اپنی قوتِ ترغیب سے مغلوب کر دینے کا ملکہ ہے۔ غلیظ [جذباتی] وفور اور فضول خرچی ہمیں سحر زدہ کر دیتی ہے، وہ سارے اخلاقی اعتراضات جو ہم نیک ضمیری سے کھڑے کریں بے محل ہو کر رہ جاتے ہیں۔

اس سے ملتا جلتا ردِ عمل میرا کیوبا کے ادیب الیخو کارپین تیئر کی بابت بھی ہے، جو بلا شک و شبہ ہسپانوی زبان کے عظیم ترین ناول نگاروں میں سے ہے۔ اگر اس کی زبان کو اس کے ناولوں کے سیاق و سباق سے علاحدہ کر دیا جائے تو یہ اس نگارش کا ٹھیک الٹ ہے جو مجھے پسند آتی ہے (میں جانتا ہوں کہ اس قسم کا امتیاز قائم کرنا ناممکن ہے، لیکن میں ایک نکتے کی وضاحت کے لیے ایسا کر رہا ہوں)۔ مجھے اس کا اکڑا پن، مکتبی انداز، اور کتابی روش پسند نہیں کیوں کہ مجھے ہمیشہ یوں محسوس ہوتا ہے کہ جیسے ان کے عقب سے لغات کی بڑی دیدہ ریز جستجو جھانک رہی ہو، کہنہ اور متروک الفاظ اور صنعتوں کے اُس قدیم ہوکے کا ماحصل جو سترھویں صدی کے بروک ادیبوں پر آسیب کی طرح سوار تھا۔ تاہم یہی نثر جب کارپین تیئر کے ۱۹۴۹ کے ناول "دی کنگ ڈم آف دس ورلڈ" (ایک مطلق شاہکار جسے میں تین بار پڑھ چکا ہوں) میں تی نوئیل اور آنری کرستوف کا قصہ بیان کرتی ہے تو میرے سارے تاملات اور تحفظات اس کی حدت اور غلبہ آور طاقت کے آگے زائل ہو جاتے ہیں اور میں چندھیا جاتا ہوں، اور اس کی بیان کی ہوئی ہر چیز پر بڑے شوق سے یقین کر لیتا ہوں۔ الیخو کارپین تیئر کا کلف زدہ اور زنگ ہبک سے درست اسلوب آخر یہ کارنامہ کیسے انجام دے لیتا ہے؟ ظاہر ہے اپنے مستحکم ارتباط اور اپنی ناگزیریت کی فضا کی بنا پر ہی۔ اس کا اسلوب ایک یقین کا حامل ہے جو اپنے قارئین سے محسوس کراتا ہے کہ وہ کہانی کو جس طرح بیان کر رہا ہے، یہ بس اسی طرح بیان کی جا سکتی ہے: انہی لفظوں، فقروں، اور آہنگوں میں۔

اسلوب کے ارتباط پر گفت گو کرنا آسان ہے لیکن اس کی تشریح کہ میں ناگزیریت (essentiality) سے، وہ وصف جو اگر ناول کو قابلِ یقین بننا ہے تو اس کی زبان کے لیے ضروری ہے، کیا مراد لیتا ہوں زیادہ دشوار ہے۔ شاید ناگزیریت کی تشریح کا بہترین طریقہ یہ ہے کہ اس کی ضد کی تشریح کر دی جائے، وہ اسلوب جو کہانی بیان کرنے میں ناکام رہتا ہے کیوں کہ یہ ہمیں اپنے سے دور کھڑا کر دیتا ہے اور بالکل باہوش رکھتا ہے: بہ الفاظِ دیگر، ایک اسلوب جو ہمیں یہ احساس دلاتا ہے کہ ہم کوئی بے گانہ چیز پڑھ رہے ہیں اور ہمیں کہانی کا اس کے کرداروں کی معیت میں تجربہ کرنے اور ان

کے ساتھ اس میں شرکت کرنے سے باز رکھتا ہے۔ یہ ناکامی اُس وقت محسوس ہوتی ہے جب قاری کو ایک خلیج کا احساس ہوتا ہے جسے مصنف اپنی کہانی لکھتے وقت پاٹنے میں ناکام رہتا ہے، خلیج جو بیان کی جانے والی کہانی اور اس کے بیان میں مستعمل زبان کے درمیان واقع ہوتی ہے۔ کہانی اور اس کی زبان کی یہ دونیمگی یا انقسام اس کی قوّتِ ترغیب کو تباہ کردیتی ہے۔ جو بیان کیا جارہا ہے قاری اس پر یقین نہیں کرتا، کیوں کہ اسلوب کا بھدا پن اور اضطراب اسے یہ احساس دلاتے ہیں کہ لفظ اور فعل کے درمیان ایک غیر منکسر دیوار حائل ہے، ایک رخنہ جو ان تمام صنعتوں اور آمریت کو ظاہر کردیتا ہے جن پر فکشن کا انحصار ہے اور جنھیں صرف کام یاب فکشن ہی محو کرنے یا چھپانے پر قادر ہوتے ہیں۔

یہ اسلوب اس لیے ناکام رہتا ہے کیوں کہ یہ ہمیں لازمی نہیں معلوم ہوتا؛ درحقیقت اسے پڑھتے ہوئے ہم محسوس کرتے ہیں کہ یہی کہانی دوسرے طریقے پر اور دوسرے لفظوں میں زیادہ بہتر بیان ہوسکتی ہے (یعنی، ادبی اعتبار سے زیادہ ترغیب انگیز انداز میں)۔ جب ہم فوکنر کے ناول یا آئی ساک دینیسن کی کہانیاں پڑھتے ہیں تو وہاں زبان اور مظروف میں کبھی کسی قسم کی دوفرعیت محسوس نہیں کرتے۔ ان مصنفین کے اسلوب۔ جو ایک دوسرے سے اتنے زیادہ مختلف ہیں۔ ہمیں قائل کرلیتے ہیں تو اس لیے کہ ان کے یہاں الفاظ، کردار، اور اشیا باہم ایک ناقابلِ تحلیل وحدت بن جاتے ہیں؛ اجزا کا علاحدہ علاحدہ تصور کرنا ناممکن ہوجاتا ہے۔ جب میں کہتا ہوں کہ کسی بھی تخلیقی نگارش کے لیے ناگزیریت کا حامل ہونا ضروری ہے تو اس سے میرا اشارہ اسلوب اور مظروف کی یہی کامل ہم آہنگی ہے۔

عظیم لکھنے والوں کی زبان کی ناگزیریت کا سراغ، اس کے برعکس، ان کے اخلاف ناخلف کی مصنوعی اور نقلی تحریر سے ملتا ہے۔ بورہیس ہسپانوی زبان کے سب سے زیادہ تازہ کار نثری صاحبِ اسلوب ادیبوں میں سے ایک، اور شاید بیسویں صدی کا عظیم ترین ہسپانوی صاحبِ اسلوب ہے۔ ٹھیک اسی وجہ سے اس نے اپنا بڑا بھاری اور، اگر اجازت ہو تو، افسوس ناک اثر چھوڑا ہے۔ بورہیس کا اسلوب بالکل صاف پہچانا جاتا ہے اور اپنا وظیفہ غیر معمولی خوبی سے انجام دیتا ہے، لطیف اور عقلی مجرد خیالات اور تحسسات کی ایک کائنات کو زندگی بخشتا ہے۔ اس کائنات میں، فلسفیانہ نظام، دینیاتی تفتیش وتحقیق، اساطیر اور ادبی علامات، تفکر اور قیاس آرائی، اور عالمی تاریخ (جن پر ممتاز ادبی نقطۂ نظر سے غور وفکر کیا جاتا ہے) ایجاد کا خام مال ہوتے ہیں۔ اس کا اسلوب خود کو نفسِ موضوع کے مطابق ڈھال لیتا ہے اور اس کے ساتھ ایک زبردست آمیزے کی شکل میں ضم ہوجاتا ہے، اور قاری اس کی کہانیوں اور بیش تر انشائیوں کے اولین جملوں ہی سے یہ محسوس کرنے لگتا ہے کہ یہ تخلیقات سچے فکشن کے موجدانہ

اور اثر انگیز وصف کی حامل ہیں، کہ یہ صرف اسی طرح بیان کی جاسکتی تھیں، اس ہوش مندانہ، طنزیہ، اور ریاضیاتی اعتبار سے بے کم و کاست زبان میں۔ نہ ایک لفظ کم، نہ ایک لفظ زیادہ۔ اپنی پر سکون نفاست اور رئیسانہ تمرّد کے ساتھ، جو عقل اور علم کو حسّی کیفیت اور جذبے پر فوقیت دیتا ہے، تجرّ سے کلیلیں کرتا ہے، مفروضے کو باقاعدہ ایک تیکنیک بنا دیتا ہے، اور جذباتیت کے جملہ پیرایوں سے کنّی کتاتا ہے، اور جسم اور ہوس رانی سے کنارا کشی کرتا ہے (یا انھیں بس دور ہی سے دیکھتا ہے، وجود کے اسفل مظاہر کے روپ میں)۔ اپنے لطیف طنز کے باعث اس کی کہانیاں انسانی صفات اختیار کر لیتی ہیں، ایک تازہ ہوا کا جھونکا جو بحث و تمحیص، عقلی بھول بھلیوں، اور بُروک وضعوں کی پیچیدگی کو ہلکا کر دیتا ہے جو تقریباً ہمیشہ ہی ان کا موضوع ہوتی ہیں۔ بورہیس کے اسلوب کا رنگ اور لطافت سب سے پہلے اور نمایاں طور پر اس کے اسمِ صفات کے استعمال میں پائے جاتے ہیں، جو اپنی ڈھٹائی اور خبطی پن سے قاری کو جھنجھوڑ کر رکھ دیتے ہیں ("کسی نے اسے متّفق الرائے (unanimous) رات میں اترتے ہوئے نہیں دیکھا")، اور اس کے متضاد اور غیر متوقع استعاروں میں، جن کے اسمائے صفات اور متعلقاتِ فعل (adverbs) کسی خیال کی تجسیم یا کسی جسمانی یا نفسیاتی خاصیت کو اجاگر کرنے کے علاوہ اکثر ایک بورہیسی فضا کے قیام میں مدد پہنچاتے ہیں۔ جب اس کے مدّاح یا ادبی متبعین اس کے اسمائے صفات، اس کی گستاخ تاخت و تاراج، اس کی بذلہ سنجی اور اداؤں کے استعمال کی نقالی کرتے ہیں تو ان کی اسلوبی وضعیں اتنی ہی بے محل ہوتی ہیں جتنے وہ برے بنے ہوئے وگ جو اصلی بال نظر آنے میں ناکام رہتے ہیں، اپنے جعلی پن کا اعلان کرتے ہیں اور ان سروں کا خاکہ اڑواتے ہیں جن پر منڈھے ہوتے ہیں۔ خورخے لوئیس بورہیس بڑا زبردست خالق تھا، اور "منی بورہیس" نقالیچیوں سے زیادہ کوفت پہنچانے اور جان ضیق میں ڈالنے والی کوئی اور بات نہیں جن کی نقلیں اُس نثر کی ناگزیریت سے تہی ہوتی ہیں جس کی وہ نقل اتار رہے ہوتے ہیں، اس چیز کو جو طبع زاد، ثقہ، دل آویز، اور متحرک کرنے والی تھی، ایک مضحکہ خیز خاکے، بدصورت، اور غیر مخلص شے میں بدل دیتے ہیں۔ (ادب میں اخلاص یا عدم اخلاص ایک اخلاقی معاملہ نہیں ہے بل کہ جمالیاتی معاملہ ہے۔)

ایسا ہی کچھ ایک اور عظیم نثری اسلوب ساز گابریئل گارسیا مارکز کے ساتھ ہوا ہے۔ بورہیس کے اسلوب کے برخلاف، وہ متین نہیں بل کہ زندہ دل ہے اور بالکل بھی عقلیت پرستانہ نہیں؛ بل کہ اس کا اسلوب حسّیاتی (سین سوری) اور جسمانی اشتہاؤں کی تسکین سے متصف (سین سوول) ہے۔ اس کی شفافی اور صحت سے اس کے کلاسیکی نژاد ہونے کا انکشاف ہوتا ہے، لیکن یہ اکڑا اکڑا اور قدامت پسند بالکل

نہیں۔ یہ اقوال اور عامیانہ فقروں کو اپنے میں سمونے کے لیے تیار ہے اور اظہار کے نئے پیرایوں اور غیر ملکی الفاظ کو بھی، اور یہ ایک بھرپور موسیقیت اور تصوراتی نزہت کا حامل ہے جس میں پیچیدگیاں اور تعقلانہ لفظی جگت بازی نہیں ہوتی۔ حدت، ذوق، موسیقی، جسمانی اشتہاؤں اور احساسات کی تمام کیفیات کا اظہار بڑے قدرتی طور پر اور بات کا بتنگڑ بنائے بغیر ہوتا ہے، اور فنتاسی بھی اسی آزادی سے سانس لیتی ہے، قید و بند سے آزاد غیر معمولی کی طرف پیش قدمی کرتی ہے۔ ''وَن ہنڈریڈ ایرز اَوف سَولی ٹیوڈ'' یا ''لَو ان دی ٹائم اَوف کَولے را'' پڑھتے ہوئے ہم اس یقین سے مغلوب ہو جاتے ہیں کہ صرف انھیں لفظوں میں، اسی لطافت اور آہنگ کے ساتھ، یہ کہانیاں قابلِ اعتبار، قائل کر دینے والی، سحر آفریں، اور اثر پذیر ہو سکتی ہیں؛ کہ اگر انھیں ان لفظوں سے جدا کر دیا جائے تو یہ ہمیں اس طرح اپنے طلسم میں لانے سے قاصر رہیں گی جس طرح اب لے آئی ہیں: اس کی کہانیاں ہی وہ لفظ ہیں جن میں وہ بیان ہوئی ہیں۔

اور سچ تو یہ ہے کہ لفظ بھی وہ کہانیاں ہیں جو وہ بیان کرتے ہیں۔ نتیجتاً، جب ایک لکھنے والا کوئی اسلوب مستعار لیتا ہے، تو پیدا ہونے والا ادب نقلی محسوس ہوتا ہے، محض ایک مضحکہ خیز نقالی (پیروڈی)۔ بورہیس کے بعد، گارسیا مارکز [ہسپانوی] زبان کا سب سے زیادہ نقل اتارا جانے والا ادیب ہے، اور اگرچہ اس کے بعض شاگرد کامیاب ہوئے ہیں۔ یعنی، انھوں نے بہت سے پڑھنے والوں کو لبھایا ہے۔ ان کا کام، اس سے قطعِ نظر کہ چیلے نے اس پر کتنی جان چھڑکی ہے، اپنی ایک مستقل زندگی اختیار کرنے میں ناکام رہتا ہے، اور اس کا ثانوی، مصنوعی کردار فوراً ظاہر ہو جاتا ہے۔ ادب خالص صناعی ہے، لیکن عظیم ادب اس حقیقت کو پوشیدہ رکھ سکتا ہے جب کہ اوسط درجے کا ادب اپنی چغلی آپ کھا دیتا ہے۔

اگرچہ مجھے معلوم ہوتا ہے کہ اب تک میں نے تم سے ہر وہ بات کہہ دی ہے جو مجھے اسلوب کے بارے میں معلوم ہے، لیکن تمھارے خط میں کیے گئے عملی مشورے کے مطالبے کے پیشِ نظر میں تمھیں یہ مشورہ دیتا ہوں: چوں کہ تم ایک ناول نگار بننا چاہتے ہو اور ایک مربوط اور ناگزیر اسلوب کے بغیر نہیں بن سکتے ہو، اپنے لیے ایک اسلوب کی تلاش میں نکل کھڑے ہو۔ مسلسل پڑھا کرو، کیوں کہ وافر مقدار میں اچھا ادب پڑھے بغیر زبان کا پرمایہ اور بھرپور احساس پیدا کرنا ناممکن ہے، اور جس قدر کڑی جدوجہد کر سکو، گو یہ اتنا آسان نہیں، ان ناول نگاروں کے اسلوب کی نقالی نہ کرو جو تمھیں بہت بھاتے ہیں اور جنھوں نے پہلے پہل تمھیں ادب سے محبت کرنا سکھایا۔ باقی ہر دوسری چیز میں ان کی نقالی کرو: ان کی جاں فشانی میں، ان کے نظم و ضبط میں، ان کی عادات میں؛ اگر تم اسے درست سمجھتے ہو تو ان کے

تیقّنات کو بھی اپنا بنالو۔ لیکن ان کی نگارش کے نقش و نگار اور آہنگوں کو میکانکی طور پر دہرانے سے اجتناب کرو، کیوں کہ اگر تم اپنا ذاتی اسلوب تشکیل نہیں دیتے جو تمھارے موضوع کے حسبِ حال ہو، تو تمھاری کہانیاں کبھی اس قوّتِ ترغیب سے متمتع نہیں ہو سکیں گی جو انھیں زندہ کر دے۔

اپنا اسلوب تلاش کرنا اور پانا ممکن ہے۔ فوکنر کے اولین دور کے ناول پڑھو۔ تم دیکھو گے کہ اوسط درجے کے "مُوسکِی ٹُوز" سے قابلِ وقعت "فلیگز ان دی ڈَسٹ"، جیسا کہ "سارٹورِس" کا پہلا قالب (ورژن) کہلاتا تھا، کے درمیان فوکنر نے اپنا اسلوب پالیا تھا، وہ پیچ دار اور پُرشکوہ زبان، جزوی مذہبی، جزوی رزمیہ، جو اس کے Yoknapatawpha ناولوں سے پھوٹتی ہے۔ فلوبیئر نے بھی "دی ٹیمپ ٹے شَن آوف سینٹ اینتھونی"، جو سیلِ صفت، بے لگام، اور غنائیت سے بھرپور رومانی انداز میں لکھی گئی ہے، کے پہلے ورژن اور "مادام بووری" کے درمیان اپنے اسلوب کو پانے کی جستجو کی اور اسے پا بھی لیا۔ چناں چہ، "مادام بوواری" میں وہ بے لگام اسلوب شدّت کے ساتھ گھٹا دیا گیا ہے اور ساری جذباتی اور غنائی پھبک کو "التباسِ حقیقت" کے حق میں بڑی سختی سے دبا دیا گیا ہے، جسے پانچ سال کی فوق البشر محنت سے اس نے درجۂ کمال کو پہنچا دیا تھا، اتنا ہی وقت جو اسے اپنے اولین شاہ کار کی تصنیف میں لگا تھا۔ جیسا کہ تم شاید جانتے ہو، اسلوب کے بارے میں فلوبیئر کا ایک نظریہ تھا، لفظِ صحیح (mot juste) کا۔ صحیح لفظ ایک۔ بس ایک ہی لفظ۔ ہوتا ہے جو کسی خیال کو شافی طور پر بیان کر سکتا ہے۔ ادیب کا فریضہ اُس لفظ کو دریافت کرنا ہے۔ اسے کیسے معلوم ہوتا تھا کہ یہ لفظ اسے مل گیا ہے؟ کان میں سرگوشی کے ذریعے: لفظ اس وقت صحیح ہوتا ہے جب صحیح سنائی دیتا ہے۔ ہیئت اور مظروف کے درمیان مکمل تطابق۔ لفظ اور خیال کے درمیان۔ خود کو موسیقانہ آہنگ سے بدل لیتا ہے۔ اس لیے فلوبیئر اپنے جملوں کو "لا گولاد" ("la gueulades") سے گزارتا تھا، یعنی چیخ پکار کے امتحان سے۔ وہ جو کچھ لکھتا اسے پڑھنے کے لیے باہر نکلتا، لیموں کے درختوں والی شاہ راہ پر، جو ہنوز کرواسے میں اس کے گھر کے پاس موجود ہے: "چیخ پکار کی گلی" ("allée des gueulades")۔ یہاں جو لکھا ہوتا اسے جس قدر بلند آواز سے ہو سکتا پڑھتا، اور اس کے کان اسے بتا دیتے کہ وہ کام یاب ہوا ہے یا اسے مزید اور لفظوں اور جملوں کو آزمانا چاہیے تا آں کہ وہ فنّی کمال حاصل ہو جائے جس کی جستجو میں وہ اتنی دیوانگی سے ڈٹا ہوا ہے۔

تمھیں روبن داریو کی یہ سطر یاد ہے "میرا اسلوب ہیئت کی تلاش میں ہے"؟ بڑے زمانے تک یہ مجھے بدحواس کرتا رہا: کیا اسلوب اور ہیئت ایک ہی چیز نہیں ہیں؟ اسلوب کی تلاش کیسے ممکن ہے جب

یہ آدمی کے سامنے ہی موجود ہے؟ اب میں اسے ذرا بہتر سمجھتا ہوں کیوں کہ، جیسا کہ میں نے اپنے کسی گزشتہ خط میں ذکر کیا ہے، نگارش ادبی ہیئت کا صرف ایک پہلو ہے۔ ایک اور پہلو، جو کچھ کم اہم نہیں، تیکنیک ہے، کیوں کہ اچھی کہانیاں کہنے کے لیے تنہا الفاظ کافی نہیں ہوتے۔ مگر یہ خط کچھ زیادہ ہی طویل ہو گیا ہے، اور بہتر ہوگا کہ میں اس بحث کو اگلی مرتبہ پر اٹھا رکھوں۔

چاہت کے ساتھ،

راوی اور بیانیہ مکان

عزیز دوست،

مجھے مسرّت ہے کہ تم نے مجھے ناول کی وضع (اسٹرکچر) پر بحث کرنے کی ہمّت دلائی، یعنی اُس قالب پر جو اُن فکشنوں کو قائم رکھتا ہے جو ہمیں ہم آہنگ اور جیتی جاگتی ہستیوں کی طرح ششدر کر دیتے ہیں، ایسی بے پناہ قوّتِ ترغیب کے ساتھ جو ہر چیز کو محیط، خود زائیدہ، اور خود مکتفی معلوم ہوتی ہے۔ لیکن یہ ہم پہلے سے جانتے ہیں کہ یہ بس دیکھنے ہی میں ایسے نظر آتے ہیں۔ آخر الامر، یہ وہ نہیں جو وہ ہیں: ان کی نثر کا طلسم اور ان کی تعمیر کی مہارت ہی یہ التباس پیدا کرتی ہے۔ ہم بیانیہ اسلوب پر بات کر ہی چکے ہیں۔ اب ہمیں ان طریقوں پر غور کرنا چاہیے جن سے ناول کے اجزا کی تنظیم کی جاتی ہے اور ان تیکنیکوں پر جو ناول نگار اپنی ایجادات کو قوّتِ ایما دینے کے لیے استعمال کرتا ہے۔

وہ مختلف النوع مسائل اور چیلنج جن کا سامنا فکشن لکھنے والوں کو کیے بغیر چارہ نہیں انھیں مندرجہ ذیل چار زمروں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے:

الف۔ راوی

ب۔ مکان

ج۔ زمان

د۔ سطحِ حقیقت

یعنی، کہانی کی ہمیں چونکانے، متاثر کرنے، بالیدگی بخشنے، یا بے کیف کرنے کی صلاحیت کا دارومدار اُتنا ہی راوی کے انتخاب اور اس کے برتنے، اور تین نقطہ ہائے نظر پر جو سب کے سب ایک دوسرے سے سختی کے ساتھ گندھے ہوتے ہیں ہوتا ہے جتنا کہانی کے اسلوب کی اثر پذیری پر۔

آج میں راوی پر بات کروں گا، جو ناول کا سب سے اہم کردار ہوتا ہے اور ٹھیک وہ جس پر ایک طرح سے بقیہ ہر چیز تکیہ کرتی ہے۔ لیکن پہلے ہمیں ایک عام غلط فہمی دور کر لینی چاہیے: راوی یعنی کہانی

بیان کرنے والی ذات کو لکھنے والے، یعنی مصنف، سے خلط ملط نہیں کرنا چاہیے۔ یہ بڑی بھاری غلطی ہے، جس کے مرتکب بہت سے ناول نگار بھی ہوتے ہیں جو واحد متکلم میں اپنی کہانیاں بیان کرنے کا فیصلہ کر چکنے اور خود اپنی آپ بیتیوں کو عمداً اپنا موضوع بنانے کے بعد یہ باور کر بیٹھتے ہیں کہ وہ خود ہی اپنے فکشنوں کے راوی بھی ہیں۔ وہ غلطی کرتے ہیں۔ راوی وہ ہستی ہے جو لفظوں کی بنی ہوتی ہے گوشت اور خون کی نہیں، جیسے مصنف ہوتے ہیں؛ اول الذکر صرف انھیں حدود میں زندگی کرتا ہے جن میں کہانی بیان کی جارہی ہے اور صرف اسی دورانیے میں جس میں وہ اسے بیان کر رہا ہوتا ہے (کہانی کی حدود بھی وہی ہوتی ہیں جو اس کے وجود کی ہیں)۔ اس کے برعکس، مصنف کی زندگی کہیں زیادہ پُر مایہ اور بھرپور ہوتی ہے، اور یہ کسی مخصوص ناول کی تدوین کے پہلے سے چلی آرہی ہوتی ہے اور اس کے بعد بھی جاری رہتی ہے، اور ناول لکھنے کے دوران بھی۔ یہ اس کے سارے وجود پر قابض نہیں ہوتی۔

راوی ہمیشہ ہی ایک ساختہ کردار ہوتا ہے، ایک فکشنی وجود، بالکل ان تمام دوسرے کرداروں کی طرح جن کی کہانیاں "بیان" کرتا ہے، تاہم یہ سب سے زیادہ اہم ہوتا ہے کیوں کہ اس کا طرزِ عمل-اپنے کو ظاہر کرنا یا چھپانا، لٹکائے رکھنا یا تیزی سے آگے بڑھ جانا، عیاں کرنا یا گریز، باتونی ہونا یا کم آمیز، چنچل ہونا یا سنجیدہ-ہی یہ فیصلہ کرتا ہے کہ وہ دوسرے کرداروں کی حقیقت کا قائل ہوگا یا نہیں اور ہم بھی اس کے قائل ہوں گے یا نہیں، کہ وہ محض کٹھ پتلیاں یا مضحکہ خیز خاکے نہیں ہیں۔ راوی کا طرزِ عمل کسی کہانی کا اندرونی ربط قائم کرتا ہے، اور یہ، اپنی باری میں، اس کی قوتِ ترغیب کے تعین کا ایک ضروری عامل ہے۔

لکھنے والے کو سب سے پہلے یہ پیچیدگی حل کرنی ضروری ہے کہ کہانی کون بیان کرے گا۔ امکانات لاانتہا معلوم ہوتے ہیں، لیکن عمومی طور پر ان کی تقلیل تین میں کی جاسکتی ہے: راوی-کردار (narrator-character)، ایک ہمہ دان راوی جو اس کہانی سے باہر اور اس سے علاحدہ ہے جسے بیان کر رہا ہے، یا ایک گول مول راوی جس کی حیثیت غیر واضح ہو-یہ کہانی کو بیانیہ کائنات کے اندر سے بھی بیان کرسکتا ہے یا باہر سے بھی۔ پہلی دو طرح کے راوی زیادہ روایتی ہیں؛ دوسری طرف، آخری قسم کا راوی قریبی زمانے میں وجود میں آیا ہے اور جدید ناول کی پیداوار ہے۔

اس کا تعین کرنے کے لیے کہ مصنف نے ان میں سے کس راوی کا انتخاب کیا ہے، آدمی کے لیے اتنا ہی دیکھنا کافی ہے کہ کہانی میں گرامر کی کون سی ضمیر استعمال ہوئی ہے: کیا یہ وہ (مذکر، مونث)، مَیں، یا تم ہے۔ ضمیر ہمیں بتاتی ہے کہ کہانی کے مکان کی نسبت سے راوی کس مقام پر فائز ہے۔ اگر بیان مَیں (یا ہم، ایسا شاذ ہی ہوتا ہے، گو اب یہ بھی نہیں کہ سننے میں نہ آیا ہو؛ آنتوان دُ سینت

اگزوپیری کا ''سیٹادیل''یاجون اسٹائن بیک کے ''گریپس آوف رَوتھ'' کے بہت سے پارے) کے نقطۂ نظر سے ترتیب دیا گیا ہے، تو راوی بیانیے کے اندر ہوتا ہے، کہانی کے کرداروں سے تفاعل کرتا ہے۔ اگر راوی واحد غائب کی حیثیت سے کلام کرتا ہے، تو بیانیہ مکان سے باہر ہوتا ہے اور، جیسا کہ بہت سے کلاسک ناولوں میں ہوتا ہے، ایک قادرِ مطلق خدا کے نمونے پر ڈھالا ہوا ہمہ دان راوی ہوتا ہے، کیوں کہ وہ ہر چیز دیکھتا ہے۔ خواہ کتنی ہی بڑی یا چھوٹی ہو۔ اور ہر چیز کا علم رکھتا ہے لیکن اس دنیا کا جُز نہیں ہوتا جو وہ ہمیں اپنی بلند پرواز نگاہ کے خارجی نقطے سے دکھاتا ہے۔ اور ضمیر مخاطب تم کے نقطۂ نظر سے بیان کرنے والا راوی کس مقام پر فائز ہوتا ہے، مثلاً جیسے میشیل بیتور کے ''پاسنگ ٹائم''، کارلوس فوینٹس کے ''آورا''، خوان گوئیتی سولو کے ''خوان سین تیرا''، میگیل دے لی بیس کے ''فائیو آورز وِد ماریو'' اور مانویل واسکیث مونتالبان کے ''گلینڈیٹ'' کے بہت سے ابواب میں؟ یہ پہلے سے کسی طرح نہیں جانا جاسکتا؛ جواب مل سکتا ہے تو جس طرح ضمیر مخاطب استعمال کی گئی ہے صرف اس کی چھان بین ہی سے۔ تم کہنے والا فکشنی دنیا کے باہر کھڑا ہوا ہمہ دان راوی ہوسکتا ہے جو حکم صادر اور اپنا قول قانون کی طرح نافذ کرتا پھرتا ہے، اپنی مشیّت اور خدا کے تقال کے بھیس میں جو مطلق، لامحدود قدرت اسے حاصل ہے اس کی اطاعت کے طور پر ہر چیز کو وقوع پذیر کرتا ہے۔ لیکن راوی ایک شعور (کونشسنیس) بھی ہوسکتا ہے جو داخلی طور پر خود اپنے سے ہی محوِ کلام ہو لیکن حیلہ بازی سے تم استعمال کر رہا ہو، کسی قدر انشقاقِ نفسی کا مارا ہوا راوی۔ کردار جو ناول کے عمل میں ملوث ہو لیکن دونیم شخصیت کا حربہ استعمال کر کے اپنی پہچان قاری سے (اور بعض اوقات خود اپنے سے بھی) پوشیدہ رکھے ہو۔ ضمیر مخاطب والے راویوں کے بیان کیے ہوئے ناولوں میں یقینی طور پر یہ جاننے کا کوئی ذریعہ نہیں اور جواب داخلی بیانیہ شہادت ہی سے قیاس کیا جاسکتا ہے۔

ناولوں میں راوی کے مکان اور بیانیے کے مکان کے درمیان تعلق مکانی نقطۂ نظر (اس پے شیل پوائنٹ اوف ویو) کہلاتا ہے، اور ہم کہتے ہیں کہ اس کا تعیّن اس قواعدی ضمیر سے ہوتا ہے جس میں ناول بیان کیا گیا ہے۔ امکانات تین ہیں:

الف۔ راوی۔ کردار جو واحد متکلم کی حیثیت سے روایت کرتا ہے، ایک نقطۂ نظر جس میں راوی کا مکان اور بیانیہ مکان متوارد ہوتے ہیں؛

ب۔ ہمہ دان راوی جو ضمیر غائب کے ذریعے روایت کرتا ہے اور بیانیہ مکان سے مختلف اور علاحدہ مکان پر فائز ہوتا ہے؛ اور

ج۔ گول مول (مبہم) راوی، ضمیر مخاطب میں پوشیدہ، جس کا تسم ایک سب کچھ دیکھنے والے، قادرِ مطلق راوی کی آواز بھی ہو سکتی ہے جو بیانیہ مکان کے باہر سے ناولی واقعات کی سمت کے بارے میں حکم چلا رہی ہو اور راوی۔کردار کی آواز بھی ہو سکتی ہے جو عمل میں ملوث ہو اور اپنی نقل اتارتا ہو اور قارئین کو مخاطب کرتے ہوئے خود اپنے سے ہی باتیں کرتا ہو، چاہے یہ اس کے جھکو ہونے کی وجہ سے ہو یا اس کے اغماض کی وجہ سے، یا یہ کہ وہ انشقاقِ نفسی کی گرفت میں ہو یا کسی ترنگ کی زد میں آیا ہوا ہو۔

میرا خیال ہے کہ اس نوع کی تجزیاتی تقسیم سے مکانی نقطۂ نظر واضح ہو جاتا ہے، یعنی یہ ایسی چیز ہے جسے ناول کے اولین چند جملوں پر معمولی سی نگاہ ڈالتے ہی پہچانا جا سکتا ہے۔ اگر ہم خود کو مجرد عمومیات تک محدود کر لیں تو یہ صحیح ہے، لیکن جب ہم خاص خاص مثالوں کو لیتے ہیں تو پتا چلتا ہے کہ اس نظام میں کثیر تنوعات شامل ہوتے ہیں جو ہر مصنف کو جس نے اپنی کہانی بیان کرنے کے لیے ایک مخصوص نقطۂ نظر اختیار کیا ہوتا ہے جدتوں [اختراعات] اور مختلف شکلوں کے ایک پورے سلسلے سے مستفید ہونا ممکن بنا دیتے ہیں اور اس طرح اس کی ابداعی انفرادیت اور آزادی کی ضمانت فراہم کرتے ہیں۔

تمھیں یاد ہے کہ "دون کیہوتے" کی ابتدا کس طرح ہوتی ہے؟ یقیناً تمھیں یاد ہے، کیوں کہ اس کا پہلا جملہ ادب میں سب سے زیادہ یادگار ہے: "لا مانچا کے ایک گاؤں میں جس کے نام کی یادآوری کی مجھے کوئی خواہش نہیں..." اپنے نظامِ درجہ بندی کے حساب سے، ہم دیکھتے ہیں کہ یہاں ناول کا راوی واحد متکلم کی ضمیر استعمال کر رہا ہے، کہ وہ میں کی حیثیت میں کلام کر رہا ہے، اور کہ چناں چہ ایک راوی۔کردار ہے جس کا مکان وہی ہے جو کہانی کا ہے۔ اس کے باوجود یہ ہم پر جلد ہی منکشف ہو جاتا ہے کہ اگر چہ یہ واحد متکلم راوی اب تب رونما ہوتا ہے (جیسے کہ پہلے جملے میں) اور ہم سے میں کی حیثیت سے کلام کرتا ہے، وہ ایک راوی۔کردار ہرگز نہیں بل کہ ہمہ دان، خدا صفت راوی ہے جو ایک خارجی ساوی نقطۂ نظر سے عمل کو بیان کرتا ہے، یوں جیسے کہ باہر سے بیان کر رہا ہو، ایک اُس کی جون میں۔ حقیقت میں، وہ اُس کی حیثیت ہی سے کہانی بیان کرتا ہے، سوائے چند جملوں کے جن میں وہ بدل کر واحد متکلم کی ضمیر استعمال کرنے لگتا ہے اور خود کو قاری پر عیاں کر دیتا ہے، ایک خود نمائش پرست اور خلل اندازی کرنے والے میں کے نقطۂ نظر سے (کیوں کہ ایک کہانی کے بیچ میں جس کے عمل میں اس کا کوئی حصہ نہیں اس کا اچانک ظہور خواہ مخواہ کا تماشا ہی ہے اور قاری کی توجہ کو جو ہو رہا ہے اس سے ہٹا دیتا ہے)۔ نقطۂ نظر کے یہ انتقالات (shifts) اور چھلانگیں۔میں سے وہ اور ہمہ دان راوی سے راوی۔کردار یا اس کے اُلٹ۔راوی کے نقطۂ نظر یا بیانیے سے اس کے فاصلے میں ردّوبدل کر دیتے ہیں اور یہ برحق ہو سکتے ہیں اور نہیں بھی۔ اگر یہ برحق نہیں۔ اگر نقطہ ہائے مکانی کے

انتقالات کا واحد مقصد راوی کی قادر المطلق کی خودستائشی نمائش ہو۔تو پیدا ہونے والا عدم توافق التباس کے خلاف سازش کرتا ہے اور کہانی کی قوتِ ترغیب کو کم زور کر دیتا ہے۔

لیکن یہ انتقالات ہمیں اس ہمہ گیری کا بھی اندازہ کرواتے ہیں جو راوی کو میسّر ہو سکتی ہے اور ان تقلّبات کا جن سے وہ گزرتا ہے۔قواعد کی ایک ضمیر سے دوسری کی طرف زقندیں بھرتے ہوئے اس تناظر (پرس پیکٹیو) میں ترامیم کرتا جاتا ہے جس سے بیان کی جانے والی صورتِ حال سامنے کھلتی چلی جاتی ہے۔

آؤ ذرا ہمہ گیریت کی بعض دل چسپ مثالوں پر نظر ڈالیں، راوی کے ان مکانی انتقالات یا تقلّبات پر۔''موبی ڈک'' کے پہلے جملے کو لو،''مجھے اِش مَیل کہو۔''بڑی غیر معمولی ابتدا ہے، ہے نا؟ صرف تین لفظوں میں، میل وِل اپنے پُراسرار راوی-کردار سے متعلق ایک جان دار تجسّس ہم میں بیدار کر دیتا ہے جس کی پہچان کی بابت ہم بس قیاس آرائی ہی کر سکتے ہیں، کیوں کہ یہ بھی یقینی نہیں کہ اس کا نام اِش مَیل ہی ہے۔مکانی نقطۂ نظر یقیناً بہت اچھی طرح متعیّن کیا گیا ہے۔اِش مَیل واحد متکلم کی حیثیت سے کلام کرتا ہے؛ وہ کہانی میں ایک کردار ہے، گو اہم ترین کردار نہیں-یہ رول تو متشدد کپتان اہب کے لیے مخصوص ہے، جس کے سر میں سودا سمایا ہوا ہے، یا شاید اس کے دشمن کے لیے، وہ پاگل کر دینے والی، ہمہ وقتی غیر موجودگی جو سفید وہیل مچھلی ہے جس کا وہ تعاقب کر رہا ہے لیکن وہ یا تو اپنی بیان کردہ بیش تر مہم جوئیوں کا مشاہدہ کرتا ہے یا ان میں شامل ہوتا ہے (اور جن میں شامل نہیں ہوتا تو ان کے بارے میں دوسروں سے سنتا ہے اور قارئین سے بیان کر دیتا ہے)۔مصنف بڑی سختی سے اس نقطۂ نظر کا پوری کہانی میں احترام کرتا ہے، لیکن صرف آخری واردات (episode) تک۔اُس وقت تک، مکانی نقطۂ نظر کا اندرونی ارتباط سالم رہتا ہے کیوں کہ اِش مَیل وہی بیان کرتا ہے (اور وہی جانتا ہے) جو وہ کہانی سے وابستہ فرد کی حیثیت سے جانتا ہے، اور یہ ارتباط ناول کی قوتِ ترغیب کو تقویت پہنچاتا ہے۔لیکن آخر میں، جیسا کہ تمھیں یاد ہوگا، وہ بھیانک لمحہ آتا ہے جب ہیبت ناک سمندری جان ور کپتان اہب اور پیکوا د پر دوسرے جہاز رانوں کی موجودگی سے آگاہ ہو جاتا ہے۔معروضی نقطۂ نظر سے، اور کہانی کے داخلی ارتباط کو محفوظ رکھنے کے لیے، منطقی نتیجہ یہی ہوگا کہ اِش مَیل اپنے ساتھیوں سمیت سپر انداز ہو جائے۔لیکن اگر اس صورتِ حال کی منطق کا احترام کیا جاتا، تو پھر یہ کیسے ممکن ہوتا کہ کوئی اس کے اختتام پر اپنی موت کے باوجود ہم سے کہانی بیان کرتا رہے؟ اس عدم توافق سے اجتناب کرنے اور ''موبی ڈک'' کو ایک بھوت پریت کی کہانی بن جانے سے بچانے کے لیے جسے راوی اپنی قبر کے پار سے سنا رہا ہو، میل وِل اِش مَیل کو (معجزاتی طور پر) زندہ

بچاتا ہے اور کہانی کی ایک پس نوشت میں ہمیں اُس کے انجام سے آگاہ کرتا ہے۔ یہ پس نوشت خود اش مئیل نے نہیں لکھی ہے بل کہ ایک ہمہ دان راوی نے جو بیانیے کی دنیا سے الگ تھلگ ہے، ایک ہمہ دان راوی جو بیانیے کے مقابلے میں ایک مختلف اور وسیع تر مکان پر متصرّف ہے (کیوں کہ یہاں سے وہ اس مکان کا جس میں بیانیہ رونما ہوتا ہے مشاہدہ کرسکتا ہے اور اسے بیان کرسکتا ہے)۔

مجھے اس چیز کی طرف توجہ دلانے کی مشکل ہی سے ضرورت ہے جو یقیناً تم نے پہلے ہی محسوس کرلی ہے، یہی کہ یہ راویانہ انتقالات غیر معمولی نہیں۔ اس کے برعکس، ناولوں کو بیان کرنے میں ایک نہیں بل کہ دو اور بعض مرتبہ متعدد راویوں کا استعمال بڑی عام سی بات ہے (گو ہم ہمیشہ پہلی نظر میں شاید اس پر متوجہ نہ ہوسکیں)، بالکل جیسے ڈنڈا دوڑ کے کھلاڑی۔

مکانی انتقالات کی اس بیانیہ دھکیل بازی کی جو واضح ترین مثال مجھے یاد آتی ہے "ایز آئی لے ڈائنگ" ہے، وہ ناول جس میں فوکنر بنڈرن خاندان کا [دریائے] مسی سی پی کو پار کرنے کا سفر بیان کرتا ہے جو انھوں نے اپنی ماں ایڈی بنڈرن کو دفن کرنے کی غرض سے اختیار کیا ہے جس کی خواہش تھی کہ جہاں پیدا ہوئی تھی وہیں دفن بھی ہو۔ یہ سفر بائبلی اور رزمیہ صفات کا حامل ہے، کیوں کہ گہرے جنوب کے سورج کی جہنمی تمازت میں لاش خراب ہونے لگتی ہے، لیکن خاندان اپنے سفر میں بے دریغ آگے بڑھتا چلا جاتا ہے، اس متشدّدانہ تیقّن سے سرشار جو فوکنر کے کرداروں کا خاصہ ہے۔ تمھیں یاد ہے کہ ناول کس طرح بیان ہوا ہے، یا بل کہ ٹھیک ٹھیک پوچھیں تو اسے کون بیان کررہا ہے؟ بہت سے راوی: بنڈرن کنبے کے تمام افراد اور دوسرے بھی۔ کہانی ان میں سے ہر ایک کے شعور سے گزرتی ہوئی، مشاقی اور متعدّد نقطہ ہائے نظر قائم کرتی ہوئی آگے بڑھتی ہے۔ راوی، تمام صورتوں میں، راوی-کردار ہے، عمل کا حصہ اور بیانیہ مکان میں آباد۔ لیکن اگرچہ اس مفہوم میں مکانی نقطۂ نظر غیر متغیر رہتا ہے، راوی کی شناخت بیانیے کے ایک کردار سے دوسرے کو منتقل ہوتے ہوئے بدلتی رہتی ہے، نتیجتاً اس ناول میں "موبی ڈِک" اور "دون کیہوتے" کے برخلاف، منتقلی ایک سے دوسرے مکانی نقطۂ نظر کے درمیان نہیں بل کہ ایک کردار سے دوسرے کردار کے درمیان ہے، اور بیانیہ مکان سے اخراج کی ضرورت مند نہیں۔

اگر یہ انتقالات برمحل ہوں اور ناول کو زیادہ بھرپور اور گھنا شائبۂ حقیقت (ویری سمِلی ٹیوڈ) بخشتے ہوں، تو یہ قاری کے لیے نادیدہ رہتے ہیں کیوں کہ وہ کہانی کے جگائے ہوئے ولولے اور تجسّس میں گرفتار ہوتا ہے۔ دوسری طرف، اگر یہ اپنے مفوّضہ کام کی انجام دہی سے قاصر رہتے ہیں، تو تاثر اس کے بالکل اُلٹ ہوتا ہے: ان کی صناعی عیاں ہوجاتی ہے، اور یہ ہمیں بھرتی کے اور من مانے معلوم ہوتے ہیں، ایسا

شکنجہ جو کہانی کے کرداروں سے ساری بے ساختگی اور استناد کا نکاس کیے دے رہا ہو۔ لیکن ظاہر ہے ''دون کیہوتے'' یا ''موبی ڈک'' کے ساتھ یہ معاملہ نہیں ہے۔

اور نہ حیرت انگیز ''مادام بوواری'' کے ساتھ ہے، جو ناولی صنف کی ایک اور عبادت گاہ ہے، اور جس میں بھی ہم ایک بڑے دل فریب انتقال کا مشاہدہ کرتے ہیں۔ تمھیں یاد ہے کہ یہ کیسے شروع ہوتا ہے؟ ''ہم کلاس میں بیٹھے ہوئے تھے کہ ہیڈ ماسٹر اپنے پیچھے ایک نئے لڑکے کو جو اسکول کی یونی فارم نہیں پہنے ہوئے تھا، اور اسکول کے ایک ملازم کو جو ایک بڑی سی ڈیسک اٹھائے ہوئے تھا لیے ہوئے آیا۔'' راوی کون ہے؟ یہ کون ہے جو اُس ہم کے قالب میں ہم سے کلام کر رہا ہے؟ یہ ہم کبھی نہیں جان سکیں گے۔ جو بات ہمیں یقینی طور پر معلوم ہے وہ یہ ہے کہ یہ ایک راوی-کردار ہے جس کا مکان وہی ہے جو بیانیے کا ہے اور جو کچھ بیان کر رہا ہے اس کا شاہد ہے کیوں کہ وہ متکلم کی ضمیر جمع کے صیغے میں استعمال کر رہا ہے۔ چوں کہ راوی ایک ہم ہے، اس امکان کو رد نہیں کیا جا سکتا کہ یہ ایک اجتماعی کردار ہے، شاید طلبہ کا وہ گروہ جن کی جماعت میں موسیو بوواری داخل ہو رہا ہے۔ (اگر تم مجھے فلوبیئر جیسے دیو قامت کے برابر ایک بالشتیے سے کچھ نقل کرنے کی اجازت دو تو، میں نے ایک بار ایک اجتماعی راوی-کردار کے مکانی نقطۂ نظر سے ایک نوویلا، ''دی کبز'' لکھا تھا۔ یہ اجتماعی راوی-کردار خاص کردار (پروٹے گونسٹ) پیچولیتا کویلیار کے ہم محلّہ دوستوں کی ٹولی تھا۔) لیکن یہ صرف واحد طالب علم بھی ہوسکتا ہے جو احتیاطاً، حلم و خاک ساری کی وجہ سے، یا شرم و حیا کے باعث ''ہم'' کے قالب میں بول رہا ہو۔ بہ ہر کیف، یہ نقطۂ نظر صرف چند صفحوں تک ہی قائم رہتا ہے، جس کے دوران ہم اُس واحد متکلم آواز کو دو تین مرتبہ ایک واقعہ بیان کرتے ہوئے سنتے ہیں اور خود کو بیّن طور پر اس واقعے کے شاہد کے روپ میں پیش کرتے ہوئے دیکھتے ہیں۔ لیکن ایک لمحے میں جس کا تعیّن دشوار ہے — یہ لطافت ایک اور تکنیکی کارنامے کی شہادت ہے — یہ آواز راوی-کردار کی آواز نہیں رہتی اور ایک ہمہ دان راوی کی آواز میں بدل جاتی ہے جو کہانی سے دور کھڑا ہے اور کسی دوسرے ہی مکان پر فائز ہے، جو آپ اور ہم کا استعمال نہیں کرتا بل کہ واحد غائب کی ضمیر وہ کو بہ روئے کار لاتا ہے۔ یہ انتقال ایک نقطۂ نظر سے دوسرے نقطۂ نظر کی طرف ہے: شروع میں، آواز ایک کردار کی ہے، پھر یہ ایک ہمہ دان اور غیر مرئی خدا کی آواز میں تبدیل ہو جاتی ہے جو سب جانتا ہے سب دیکھ رہا ہے اور خود کو عیاں کیے یا اپنا تعارف کرائے بغیر سب کچھ بیان کر رہا ہے۔ اس تازہ نقطۂ نظر کو ناول کے آخر تک بڑی سختی سے قائم رکھا گیا ہے۔

فلوبیئر، جس نے اپنے خطوط میں ناول کا ایک پورا نظریہ وضع کیا ہے، راوی کے اخفا کا بڑی شد و مد

سے قائل تھا، کیوں کہ اس کا موقف تھا کہ وہ جسے ہم ناول کی خود مختاری یا خود کفالت کہتے ہیں قاری سے اس بات کی مقتضی ہے کہ وہ یہ بھول جائے کہ جو پڑھ رہا ہے وہ بیان کیا جارہا ہے؛ اسے یہ محسوس ہونا چاہیے کہ یہ دوران عمل معرض وجود میں آرہا ہے، یوں گویا اس کی تخلیق کی ذمّے دار خود ناول کے اندر طبعی طور پر موجود کوئی شے ہے۔ غیر مرئی ہمہ دان راوی تخلیق کرنے کے لیے فلوبیئر نے کئی تکنیکیں ایجاد کیں اور انھیں درجۂ کمال تک پہنچایا، جن میں سے اولین راوی کی غیر جانب داری اور بن بستگی کا التزام ہے۔ تشریحی رائے زنی، ترجمانی، اور فیصلہ دہی راوی کی کہانی میں مداخلت کے قائم مقام ہوتے ہیں اور (مکان اور حقیقت میں) ایک موجودگی کی علامتیں، ان موجودگیوں سے مختلف جو ناول کی حقیقت کو تعمیر کرتی ہے۔ راوی کی مداخلت خود کفالتی کے التباس کو مسمار کردیتی ہے، کہانی کی اتفاقی، ماخوذ نوعیت کی چغلی کھاتی ہے، اور یہ بتاتی ہے کہ کہانی کا انحصار اپنے سے باہر کسی اور چیز یا فرد پر ہے۔ فلوبیئر کے نظریۂ ''معروضیتِ راوی'' ۔معروضیت یعنی وہ قیمت جو غیر مرئی رہنے کے لیے دینی پڑتی ہے۔ کا اتباع معاصر ناول نگار ایک عرصۂ دراز سے کرتے رہے ہیں (گو اکثر انھیں اس کا احساس نہیں ہوتا) اور اسی لیے شاید فلوبیئر کو پہلا جدید ناول نگار کہنا مبالغہ نہیں جس نے کلاسیکی اور رومانی ناول کے درمیان حدِ فاصل کھینچی۔

لیکن، ظاہر ہے، اب اس کا یہ مطلب بھی نہیں کہ چوں کہ رومانی یا کلاسیکی ناولوں کے راوی کم تر غیر مرئی ہیں اور بعض اوقات ضرورت سے زیادہ مرئی، وہ ناول ہمیں ناقص یا کڈھب یا قوتِ ترغیب سے تہی نظر آتے ہیں۔ ایسا بالکل نہیں ہے۔ اس کا بس یہی مطلب ہے کہ جب ہم ڈکنز، وکتور ایوگو، والتیئر، دانیال ڈفو، یا تھیکرے کا کوئی ناول پڑھتے ہیں تو ہمیں بہ حیثیتِ قاری اپنے کو ایک مختلف صورت حال میں منتقل کرنا چاہیے، خود کو ایک ایسے منظر سے مانوس کرنا چاہیے جو اس سے مختلف ہے جس کے ہم جدید ناول میں عادی ہوگئے ہیں۔

یہ اختلاف خاص طور پر ان مختلف شکلوں سے عبارت ہے جن میں ایک ہمہ دان راوی خود کو جدید ناولوں اور ان ناولوں میں جنھیں ہم رومانی یا کلاسیکی کہتے ہیں اپنے کو ظاہر کرتا ہے۔ اول الذکر میں، وہ غیر مرئی ہوتا ہے، یا کم از کم محتاط، ثانی الذکر میں، ایک واضح موجودگی، کبھی کبھی تو اتنی آمرانہ کہ دوران روایت یہ خود اپنی کہانی سناتا ہوا معلوم ہوتا ہے اور بعض اوقات تو جو بیان کررہا ہے اسے اپنی بے محابا نمائش کے لیے بہانے کے طور پر استعمال کرتا ہے۔

کیا ''لے مزرابلز'' میں یہی نہیں ہوتا؟ ناول کے عہدِ زریں انیسویں صدی کی جرأت آمیز ترین بیانیہ تخلیقات میں سے ایک، ''لے مزرابلز'' اپنے وقت کے تمام عظیم معاشرتی، ثقافتی، اور سیاسی واقعات میں ڈوبا ہوا ہے اور وکتور ایوگو کے تقریباً تیس سالہ ذاتی تجربات میں بھی جو اسے اس کی

تصنیف پر لگے (لمبے لمبے وقفوں تک اسے چھوڑ دینے کے بعد اس نے بار بار اس کی طرف مراجعت کی)۔ یہ کہنا مبالغہ نہیں کہ یہ ناول اپنے راوی کی خود نمائی اور مریضانہ خود پرستی کے ہیبت ناک [تظاہر] دکھاوے پر مشتمل ہے۔ راوی ہمہ دان ہے، باہر سے اس مکان کا مشاہدہ کرتا ہے جہاں ژاں والژاں، مون سینیور بیں وینو، گاوروش، ماریئس، کوزیٹ، اور ناول کی بہت سی دوسری انسانی مخلوق کی زندگیاں ایک دوسری کا مقاطعہ کرتی ہیں۔ لیکن حقیقت میں کرداروں کے مقابلے میں خود راوی ناول میں زیادہ موجود ہے: گھمنڈی اور غلبہ آور فطرت کا مالک ہے اور اپنے کو بڑا سمجھنے کے ناقابلِ علاج خبط میں مبتلا، کہانی بیان کرتے ہوئے وہ خود کو مسلسل ظاہر کر دینے سے باز نہیں رہتا۔ اکثر وہ عمل میں دخل اندازی کرتا ہے، واحد غائب سے واحد متکلم کی ضمیر استعمال کرنے لگتا ہے تاکہ اپنی پسند کو وزنی بنا سکے، فلسفے، تاریخ، اخلاقیات، اور مذہب پر واعظ دینے لگتا ہے، اور اپنے کرداروں کا محاکمہ کرتا ہے، بڑی بے رحمی سے انھیں قصوروار ٹھہراتا ہے یا ان کے مدنی شعور اور روحانی میلانات پر انھیں تحسینا ساتویں آسمان پر چڑھا دیتا ہے۔ یہ راوی-خدا (اور اس لفظ کا اس سے بہتر پہلے کبھی استعمال نہیں ہوا ہے) نہ صرف ہمیں اپنے وجود کا اور بیانیہ دنیا کی کم تر اور متنوع حیثیت کا مسلسل ثبوت مہیا کرتا ہے بل کہ- اپنے تیقنات اور نظریات کے علاوہ- اپنے خبط اور ہم دردیاں بھی منکشف کرتا ہے، ذرا سی احتیاط یا حفظِ ماتقدم یا احساسِ اضطراب کے بغیر، اور اپنے ہر خیال، بات، اور عمل کی سچائی اور انصاف کا قائل ہوتا ہے۔ وکتور ایوگو کے مقابلے میں کسی کم ہنر مند اور کم قدرت والے ناول نگار کے ہاتھوں میں یہ دخل اندازیاں ناول کی قوتِ ترغیب کو کاملاً تباہ کر کے رکھ دیں۔ ایک ہمہ دان راوی کی مداخلتیں وہی ہوتی ہیں جنھیں معاصر نقاد ''انشقاقِ نظام'' سے موسوم کرتے ہیں، ترک تازیوں کا ایک سلسلہ جو بے ربطگیوں اور عدم توافقات کو ہوا دیتا ہے جو ہر التباس اور قاری کی نظر میں کہانی کے اعتبار کو فنا کر دینے کے ذمے دار ہوتے ہیں۔ لیکن ''لے مزرابلز'' میں یہ نہیں ہوتا۔ کیوں؟ اس لیے کہ جدید قاری جلد ہی ان ترک تازیوں کا عادی ہو جاتا ہے اور انھیں بیانیہ نظام کا قدرتی حصہ سمجھنے لگتا ہے، ایسے فکشن کا حصہ جو حقیقت میں ایک دوسرے میں پیوست اور ناقابلِ استخلاص دو کہانیاں ہوتی ہیں: وہ بیانیہ جو ژاں والژاں کے بشپ مون سینور بیں وینو کے گھر سے چاندی چرانے سے شروع ہوتا ہے اور چالیس سال بعد اس وقت ختم ہوتا ہے جب سابقہ سزا یافتہ، اپنی جاں فشاں بیوی کی قربانیوں اور پارسا اعمال کے ناتے، ابدیت میں داخل ہو جاتا ہے؛ اور خود راوی کی اپنی کہانی، جس کی مرجع کاری، استعجابیے، تفکرات، فیصلے، ترنگیں، اور وعظ ایک عقلیاتی سیاق وسباق مہیا کرتے ہیں اور متن کے لیے ایک نظریاتی-فلسفیانہ-اخلاقی پس منظر۔

کیوں نہ ہم، "لے منزی ابلز" کے خود بیں اور من موجی راوی کی نقالی میں، راوی، مکانی نقطۂ نظر، اور ناول کے مکان کے بارے میں جو اَب تک کہا گیا ہے اس کی تلخیص کے لیے یہاں ٹھہر جائیں؟ میرے خیال میں یہ گریز بے جا نہیں، کیوں کہ اگر جملہ باتیں واضح نہیں ہو جاتیں تو مجھے ڈر ہے کہ تمھاری دل چسپی، تبصرے، اور سوالات سے شہ پا کر جو آگے کہنے والا ہوں وہ نہ صرف دماغ چکرانے والا بل کہ نا قابلِ فہم بھی معلوم ہو۔ اور ویسے بھی جب ناول کی دل فریب ہیئت کے بارے میں گفت گو شروع کر دوں تو مجھے بیچ میں روکنا دشوار ہے۔

کہانی بیان کرنے کے لیے، سبھی ناول نگار ایک راوی ایجاد کرتے ہیں۔ ان کا فکشنی نمائندہ یا کارگزار۔ جو خود بھی اتنا ہی گھڑنت ہوتا ہے جتنا وہ دوسرے کردار جن کی کہانی وہ بیان کرتا ہے، اور یہ اس لیے کہ وہ لفظوں کا بنا ہوتا ہے اور صرف ناول کے لیے اور اس کے ایک حصے کے طور پر زندہ رہتا ہے جس میں وہ مقیم ہے۔ یہ کردار، راوی، کہانی کے اندر بھی فروکش ہو سکتا ہے، اس کے باہر، یا کسی نامانوس جگہ میں جس کا دار و مدار اس بات پر ہے کہ وہ کہانی کو متکلم، غائب، یا مخاطب کے طور پر بیان کرتا ہے۔ یہ انتخاب الل ٹپ نہیں ہے: راوی جو کہانی بیان کر رہا ہے اس سے اس کا فاصلہ اور اس کی بابت علم اس حساب سے مختلف ہوگا کہ وہ ناول کی نسبت سے کس مقام پر فائز ہے۔ یہ بالکل صاف سی بات ہے کہ راوی۔ کردار اُن معاملات کے علاوہ جو معتبر طور پر اس کی دست رس میں ہیں دوسرے معاملات نہیں جان سکتا۔ اور، اسی لیے، بیان نہیں کر سکتا۔ جب کہ ایک ہمہ دان راوی بیانیہ کائنات میں سب چیزوں کا علم رکھتا ہے اور اس میں کہیں پر بھی فائز ہو سکتا ہے۔ چناں چہ، جو بھی نقطۂ نظر چنا جائے، یہ شرائط کے ایک دستے کے ساتھ آتا ہے، اور اگر راوی ان شرائط کا التزام نہیں کرتا، تو ناول کی قوّتِ ترغیب گھٹ جاتی ہے۔ اس کے برعکس، راوی جس قدر مکانی نقطۂ نظر کی عائد کردہ حدود سے قریب رہتا ہے، قوّتِ ترغیب اتنی ہی زیادہ شدید ہوتی ہے اور بیانیہ ہمیں اتنا ہی زیادہ حقیقی معلوم ہوتا ہے، "سچائی" سے اتنا ہی سیراب جتنے وہ تمام ناول ہوتے ہیں جن میں پرلے درجے کے جھوٹ عین صداقت معلوم ہوتے ہیں۔

یہاں تاکید سے بتا دینا چاہیے کہ اپنے راوی کی تخلیق میں ناول نگار کو مطلق آزادی حاصل ہوتی ہے۔ بہ الفاظِ دیگر، راوی کی تین ممکنہ قسموں کے درمیان امتیاز کسی طرح بھی یہ نہیں بتاتا کہ ان کی مکانی تعین کسی طرح بھی ان کی صفات یا شخصیتوں کو محدود کر دیتی ہو، چند مثالوں میں ہم نے دیکھا ہے کہ ہمہ دان راوی۔ ایک فلوبئیر یا ایک وکٹر ہیوگو کے سب کچھ دیکھنے والے، خدا صفت راوی۔ ایک دوسرے سے کتنے مختلف ہوتے ہیں، راوی۔ کرداروں کو جانے دو، جو اتنے ہی زیادہ متفرق ہوتے ہیں جتنے عام طور پر فکشن کے کردار۔

ہم نے ایک اور بات بھی دیکھی ہے جسے شاید شروع ہی میں واضح کر دینا چاہیے تھا، وہ بات جس

کا ذکر میں نے تشریح کی صفائی کی خاطر نہیں چھیڑا تھا لیکن جسے قرین قیاس یہی ہے کہ تم پہلے سے جانتے ہو، یا اس خط کو پڑھتے ہوئے دریافت کر چکے ہوگے کیوں کہ یہ دی گئی مثالوں میں صاف صاف نظر آتی ہے۔ یعنی: یہ شاذونادر ہی ہوتا ہے بل کہ تقریباً ناممکن ہے کہ ناول میں ایک ہی راوی ہو۔ زیادہ عام یہ ہے کہ متعدد راوی ہوں، راویوں کا ایک سلسلہ جو باری باری مختلف نقطہ ہائے نظر سے کہانی بیان کرتے ہوں، کبھی ایک ہی مکانی تناظر سے (یعنی راوی-کردار کے، جیسے "لا ٹیلیس تینا" یا "ایز آئی لے ڈائنگ" میں، جن کی کارگزاری اسٹیج کے کھیلوں کی مانند ہوتی ہے)، کبھی بدلتے ہوئے تناظرات سے، جیسا کہ سیروانتس، فلوبیر، یا میل ول کی مثالوں سے ظاہر ہے۔

ہم مکانی نقطۂ نظر اور راویوں کے مکانی انتقالات کی بابت اپنے تجزیے کو کچھ اور آگے بڑھا سکتے ہیں۔ اگر مکبّر شیشا استعمال کریں اور باریک بین فریز-فریم (freeze-frame) معائنہ کریں (اور ظاہر ہے یہ کسی ناول کو پڑھنے کا بڑا بھیانک اور ناقابلِ قبول طریقہ ہے)، تو یہ دریافت کرتے ہیں کہ انتقالات صرف عمومی طریقے اور بیانیہ وقت کے طویل دورانیوں میں ہی رونما نہیں ہوتے جیسا کہ میری دی ہوئی مثالوں میں ہوا ہے۔ یہ عاجلانہ اور بے حد مختصر بھی ہو سکتے ہیں، بہ مشکل چند لفظوں طویل، جن میں راوی ایک لطیف اور بے نمود مکانی انتقال سے دوچار ہوتا ہے۔

مثال کے طور پر، جب بھی کرداروں کے درمیان مکالمہ رسمی انتساب سے تہی ہوتا ہے، تو وہاں ایک مکانی انتقال ہوتا ہے، متکلم کی تبدیلی۔ اگر، ایک ناول میں جس میں پیدرو اور مریا کو پیش کیا گیا ہے اور اسے کہانی کے باہر سے کوئی ہمہ دان راوی بیان کر رہا ہے، یہ تبادلہ اچانک بیچ میں ڈال دیا جاتا ہے:

"مریہ، مجھے تم سے محبت ہے۔"

"پیدرو، مجھے بھی تم سے محبت ہے۔"

تو اس مختصر پل میں جس میں پیدرو اور مریہ ایک دوسرے سے اپنی محبت کا اعتراف کر رہے ہوتے ہیں، ایک انتقال واقع ہوتا ہے: راوی اب اور ہمہ دان نہیں رہتا اور راوی-کردار میں تبدیل ہو جاتا ہے جو بیانیے سے وابستہ ہوتا ہے (پیدرو اور مریہ)، اور راوی-کردار کے نقطۂ نظر کے اندر بھی دونوں کرداروں کے درمیان ایک انتقال ہوتا ہے (پیدرو سے مریہ کی طرف)، جس کے بعد کہانی ہمہ دان راوی کے مکانی نقطۂ نظر کی طرف لوٹ آتی ہے۔ قدرتی بات ہے کہ اگر یہ مختصر مکالمہ رسمی انتساب سے مزین ہوتا تو یہ انتقالات واقع نہ ہوتے ("مریہ، مجھے تم سے محبت ہے،" پیدرو نے کہا۔ "پیدرو، مجھے بھی تم سے محبت ہے،" مریہ نے جواب دیا)، کیوں کہ تب کہانی مسلسل ہمہ دان راوی کے نقطۂ نظر سے ہی بیان کی جاری ہوتی۔

کیا یہ خُرد ترین انتقالات، اتنے تیز رفتار کہ قاری کی نظر ہی میں نہیں آتے، تمھیں بے اہمیت معلوم ہوتے ہیں؟ یہ بے اہمیت نہیں ہیں۔ درحقیقت رسمی اقلیم میں کوئی چیز بھی بے اہمیت نہیں ہوتی، اور یہ ان ننھی منّی تفاصیل کا مجموعہ ہی کسی فنی پارے کی فضیلت یا خوبی سے تہی دامنی کا فیصلہ کرتا ہے۔ بہ ہر کیف، جو بات واضح ہے وہ یہ کہ لکھنے والے کی اپنے راوی کی تخلیق اور ہرانے پھرانے کی لامحدود آزادی (اسے حرکت دینا، چھپانا، عیاں کرنا، پیش منظر میں لانا، پس منظر میں دھکیلنا، کسی مختلف یا ایک ہی مکانی تناظر میں متعدد راویوں میں اس کا آواگون کردینا، یا مختلف مکانوں میں زقندیں بھرنا) ایک من مانا عمل نہیں اور نہ ہوسکتا ہے، بل کہ اس کے لیے لازم ہے کہ ناول کی قوتِ ترغیب میں اپنا جواز پیدا کرے۔ تناظر کی تبدیلیاں ایک کہانی کو ثروت بخش سکتی ہیں، اسے گہرائی دے سکتی ہیں، لطافت دے سکتی ہیں، اسے پُراسرار، مبہم، کثیر الجہات بنا سکتی ہیں؛ یا یہ اس کا دم گھونٹ سکتی ہیں اور اسے کچل سکتی ہیں، اگر واقعات کو التباسِ زندگی کے تقاضے کے طور پر خود بہ خود اپنی افزائش کرنے دینے کی بہ جائے یہ تکنیکی نمائشیں – اور یہاں یہ میکانکی دم بازیوں سے زیادہ نہیں ہوتیں – عدم توافقات اور خواہ مخواہ کی پیچیدگیوں یا پراگندگیوں کو ابھاریں جو کہانی کی اعتباریت کو تہس نہس کر دیتی ہیں اور قاری پر یہ واضح کہ اصلیت میں یہ ایک حیلہ گری ہے۔

امید ہے کہ تم جلد ہی خبر لوگے،

چاہت کے ساتھ،

(جاری ہے)

حسن عباس رضا

باندھا ہے کب سے رختِ سفر، یارِ من بیا　　کیا خبر، کس کی وہ داستاں ہوئے گی
اس بار لیت و لعل نہ کر، یارِ من بیا　　جو ترے آنسوؤں سے بیاں ہوئے گی

لگنے کو ہے ہجومِ دل آزردگاں کی آنکھ　　دیکھ پائے گا کون آگ کے اُس طرف
بجھنے کو ہے چراغِ نظر، یارِ من بیا　　اِس طرف زندگی جب دھواں ہوئے گی

نادیدہ منزلوں کی خبر دے گی جس کی خاک　　سرحدِ جاں سے جس روز گزریں گے ہم
ہے منتظر وہ راہ گزر، یارِ من بیا　　جانے اُس شامِ غم تُو کہاں ہوئے گی

طے کر لیے ہیں تُو نے کئی ہفت خواں، مگر　　چاند اُبھرے گا اب تیری پازیب سے
اب کے بس اس فقیر کے گھر، یارِ من بیا　　تیرے پیروں کی خاک آسماں ہوئے گی

دہلیزِ جاں پہ نذر کروں گا یہ چشمِ نم　　مُجھ کو تقسیم کر دے گی اطراف میں
عمروں کے خواب، دکھ کے گہر، یارِ من بیا　　اور تُو خود کہیں درمیاں ہوئے گی

ان رت جگوں نے درد کے معنی بدل دیے　　یہ تو ممکن ہے ہم شہرِ جاں میں نہ ہوں
لے کر ذرا سی نیند اِدھر، یارِ من بیا　　پر وہاں ہوں گے ہم، تُو جہاں ہوئے گی

:×:

میری سانسوں میں اک سانس تیری بھی ہے
جب یہ تھم جائیں گی، وہ رواں ہوئے گی

خواب اُتریں گے تیری ہتھیلی پہ جب
تُو بھی اُس روز خود پہ عیاں ہوئے گی

تمھیں جو دیکھنے ہم آ گئے، تو حیرت کیوں
خود اپنے آپ پہ احسان تھوڑی ہوتا ہے

وہ نگر آرزوؤں کا ہو گا، جہاں
ہم عوام، اور تُو حکم راں ہوئے گی

جس ایک حرفِ طلب پر دل آ کے جھکتے ہوں
وہ بادشاہ کا فرمان تھوڑی ہوتا ہے

دل بچھا دیں گے آنگن سے دہلیز تک
جب کبھی تُو یہاں میہماں ہوئے گی

یہ دکھ تو چپکے سے آ بیٹھتے ہیں سینوں میں
کہ ان کے آنے کا اعلان تھوڑی ہوتا ہے

خود ہدف اُڑ کے پہنچیں گے تیروں تلک
تیرے ہاتھوں میں جس دن کماں ہوئے گی

عذاب ہوتا ہے اُن کے لیے، جو سوچتے ہیں
بتانِ سنگ کو سرطان تھوڑی ہوتا ہے

ہم کھنچے آئیں گے مسجدِ عشق میں
جب بھی مینارِ جاں سے اذاں ہوئے گی

رہِ وفا میں کہاں فاصلوں کو ماپتے ہیں
عیارِ عشق میں میزان تھوڑی ہوتا ہے

چوم لیتی تھی وہ میرے آنسو حسنؔ
میری ماں جیسی کیا کوئی ماں ہوئے گی

محبتیں تو فقط نقدِ جاں ہی مانگتی ہیں
یہاں پہ مال کا تاوان تھوڑی ہوتا ہے

:x:

غم ایک رات کا مہمان تھوڑی ہوتا ہے
کہ اس کے جانے کا امکان تھوڑی ہوتا ہے

کمال یہ ہے کہ میں نے بھلا دیا اس کو
وگرنہ کام یہ آسان تھوڑی ہوتا ہے

ہزار طرح کے روگ اس کے ساتھ آتے ہیں
یہ عشق بے سر و سامان تھوڑی ہوتا ہے

اسے تو مجنوں و فرہاد ہی سے نسبت دو
یہ عشق خسرو و خاقان تھوڑی ہوتا ہے

کچھ اہلِ زر، سرِ بازار آئے ہیں، لیکن
ضمیر، نیلم و مرجان تھوڑی ہوتا ہے

میں تار تار تو کر دوں حسن زمانے کو
مگر یہ میرا گریبان تھوڑی ہوتا ہے

:x:

آنکھوں سے کوئے یار کا منظر نہیں گیا
حالاں کہ دس برس سے میں اُس گھر نہیں گیا

اُس نے مذاق میں کہا، میں روٹھ جاؤں گی
لیکن مرے وجود سے یہ ڈر نہیں گیا

بچوں کے ساتھ آج اُسے دیکھا تو دکھ ہُوا
اُن میں سے کوئی ایک بھی ماں پر نہیں گیا

سانسیں اُدھار لے کے گزاری ہے زندگی
حیران وہ بھی تھی کہ میں کیوں مر نہیں گیا

شامِ وداع لاکھ تسلّی کے باوجود
آنکھوں سے اُس کی دکھ کا سمندر نہیں گیا

کوشش کرو ضرور، مگر اتنا جان لو
اس دل میں جو بھی آیا، وہ آ کر نہیں گیا

اُترا نہ اُس کے بعد کوئی اور آنکھ میں
معیارِ حُسن، یار سے اوپر نہیں گیا

پیروں میں نقش ایک ہی دہلیز تھی حسن
اُس کے سوا میں اور کسی در نہیں گیا

:x:

عجیب کارِ زیاں پر لگا دیا تُو نے
تماشاگر تھا، تماشا بنا دیا تُو نے

میں عین خواب میں تجھ سے مُکرنے والا تھا
مجھے خبر ہی نہیں، کب جگا دیا تُو نے

ابھی تو رات کی اندھی گلی کے وسط میں تھا
کہاں پہ لا کے بجھایا مِرا دِیا تُو نے

گریز پا مِرا ہم زاد مجھ سے تھا، لیکن
اُسے تو اب مِرا دشمن بنا دیا تُو نے

پلٹ کے آنا بھی چاہوں تو آ نہیں سکتا
یہ کن ہواؤں کے رُخ پر اُڑا دیا تُو نے

سوال یہ نہیں، میں نے تجھے بُھلایا کیوں
سوال یہ ہے، مجھے کیوں بُھلا دیا تُو نے

میں اپنی ذات سے انکار کر بھی سکتا ہوں
گر اب کے بھی نہ مجھے آسرا دیا تُو نے

مرے فراق میں شاید تجھے بھی ہو احساس
کہ میں وہ لعل تھا، جس کو گنوا دیا تُو نے

:x:

حسن رضاؔ، تمثیل وہی ہے، پر ہم سے
پہلے سا کردار تو اب نہیں ہونے کا

یوں تو شہر میں سب کچھ ہے، پر حسن رضاؔ
جوہر سا دل دار تو اب نہیں ہونے کا

:x:

گئے دنوں سا پیار تو اب نہیں ہونے کا
تم سے بھی دریا پار تو اب نہیں ہونے کا

ہم تو نیندیں بھی تاوان میں دے آئے
خوابوں کا بیوپار تو اب نہیں ہونے کا

ممکن ہے وہ بڑے تپاک سے ملے، مگر
سینہ ٹھنڈا ٹھار تو اب نہیں ہونے کا

تم جو مری گردن میں بانہیں ڈالتے تھے
ویسا گلے کا ہار تو اب نہیں ہونے کا

شکر ہے شہر میں میرا ایک بھی دوست نہیں
مجھ پر چھپ کے وار تو اب نہیں ہونے کا

وہ مری آنکھ کا ہر آنسو پی جاتی تھی
ماں جیسا غم خوار تو اب نہیں ہونے کا

کیا کروں بات، کہ ہر بات نکل جاتی ہے
اَن کہی بات بھی پھر ساتھ نکل جاتی ہے

رسا گیروں کی طرح تاک میں پھرتا ہُوا دن
جب بھی آتا ہے، مری رات نکل جاتی ہے

اکثر اوقات سما جاتا ہے، کوئی مجھ میں
بعض اوقات مری ذات نکل جاتی ہے

اپنے ہونٹوں سے مرا کاسۂ لب بھر دینا
اس طرح جسم کی خیرات نکل جاتی ہے

منتظر آنکھ لگی رہتی ہے دہلیز کے ساتھ
اور کچھ دور سے بارات نکل جاتی ہے

آتش و آبِ حسنؔ ہو نہیں پاتے باہم
یار رُک جائے، تو برسات نکل جاتی ہے

ثمینہ راجہ

منزلِ یاد میں، گُم گشتہ زمانوں پہ کھُلے
کوئی رستہ مرے کھوئے ہوئے قدموں پہ کھُلے
رامش و رنگ، مضافات میں ڈیرے ڈالیں
شامیانے کی طرح دھوپ سی رستوں پہ کھُلے
زندگی میں نہ خوشی تھی نہ سکوں تھا نہ جمال
سارے امکاں تری نظروں کے اشاروں پہ کھُلے
دِل پہ دستک ہے دوبارہ جو کسی خواہش کی
ایسا لگتا ہے کہ اس بار بھی لوگوں پہ کھُلے
رزق کی دوڑ یہ کس بند گلی میں لائی
راہ ملتی ہے نہ منظر کوئی آنکھوں پہ کھُلے
ہم بھی میک اَپ سے سجا آئیں گے چہرے پہ خوشی
یہ پریشانیِ دِل کس لیے غیروں پہ کھُلے
پھر کبھی راہ نماؤں پہ بھروسا نہ کریں
حال اِن کا جو کبھی قافلے والوں پہ کھُلے
خطِ افلاس سے نیچے بھی بسی ہے خلقت
کاش یہ راز کبھی تخت نشینوں پہ کھُلے
کوئی اُمید ملے بجھتی ہوئی آنکھوں کو
اَبرِ رحمت مرے جلتے ہوئے شہروں پہ کھُلے
ایک ہی پل میں نگاہوں میں کھُلے قوسِ قزح
اک درِ نُور جو سوئے ہوئے رنگوں پہ کھُلے

دریچے بند ہیں، دل کی صدا ٹھہری ہوئی ہے
تری دیوار سے لگ کر ہوا ٹھہری ہوئی ہے
جہاں سے زندگی کی ہر خوشی رخصت ہوئی تھی
ابھی تک اِک تمنا اُس جگہ ٹھہری ہوئی ہے
مرے دِل میں اُفق پھیلا ہوا ہے حیرتوں کا
اور آنکھوں میں کوئی شامِ جفا ٹھہری ہوئی ہے
گزرنا ہے اسی رَہ سے ابھی ظلِ الٰہ کو
بلا کی دھوپ میں خلقِ خدا ٹھہری ہوئی ہے
اسے پہچان منزل کی، نہ رہ بر کی، نہ اپنی
یہ خلقت راہ میں بے مدّعا ٹھہری ہوئی ہے
اشارے سے کسی کو زندگی بخشی گئی تھی
کسی کی موت حسبِ فیصلہ ٹھہری ہوئی ہے
ابھی آئی نہیں کوئی نویدِ مستجابی
ابھی تک بادلوں میں اِک دعا ٹھہری ہوئی ہے
بہت نزدیک ہے اس پھول کے کھلنے کی ساعت
بہت ہی دم بہ خود بادِ صبا ٹھہری ہوئی ہے
کہیں یادوں میں اِک قریہ ہے عشقِ اولیں کا
جہاں وہ شام، وہ رنگیں قبا ٹھہری ہوئی ہے
یہ پتھرائی ہوئی آنکھوں پہ جانے کب کھُلے گا
گزرتی جا رہی ہے رات یا ٹھہری ہوئی ہے

ثمینہ راجہ

کیا عجب کوئی درِ خواب ہوا اُس کے لیے
دل سرِ شام ہے مصروفِ دُعا اُس کے لیے

شام نے اپنی اُداسی میں مجھے ٹھہرایا
میں نے آنسو کو ستارہ جو کیا اُس کے لیے

اک شجر اپنے ہی سائے پہ گرا ہے کب سے
رُکتی جاتی ہے ہر اک موجِ صبا اُس کے لیے

کیا کریں اب کہ جسے رنجشِ بے جا بھی نہیں
دِل ستم سہنے کو تیار ہوا اُس کے لیے

عشق کچھ دیر تذبذب میں رہا رستے پر
پھر کسی دشت کا دروازہ کھلا اُس کے لیے

اب وہ خورشید بہ کف آئے تو دیکھے، شب بھر
شہر کا شہر ہی بیدار رہا اُس کے لیے

دُور سے ابر کا امکاں جو نظر آنے لگا
دھوپ میں چلتی رہی خلقِ خُدا اُس کے لیے

انتہائے ہوسِ تاج وری کیا جانے
کتنے ہی لوگوں کا گھر بار جلا اُس کے لیے

شیر ہیں آپ تو کیوں بھیڑ کا فرغل پہنیں
شہر جنگل ہے تو کیا فکر بھلا اُس کے لیے

دشت کس پیاس میں ہونٹوں پہ زباں پھیرتا ہے
اب نہ آئے گا کوئی آبلہ پا اُس کے لیے

وہ تعلق جو تجھے باعثِ خوش وقتی تھا
ہم نے اِک عمر کا بن باس لیا اُس کے لیے

وہ سخن فہم نہ تھا اور ادھر ساری عمر
اپنے ہر درد کو غزلایا گیا اُس کے لیے

شہر کا شہر کسی نیند سے باہر آیا
خوف کیسا تھا جو اُس چیخ سے باہر آیا

وہ بھی اک شخص ہے مٹی سے بنی دُنیا کا
کیا عجب ہے جو مرے خواب سے باہر آیا

اُس کو نزدیک سے دیکھا تو بہت پچھتائے
اور ہی آدمی اُس شخص سے باہر آیا

کیا کرے جب نہ شناسا نظر آئے کوئی
دِل تو ہر بار بڑے شوق سے باہر آیا

زعم جتنا بھی ہو اے عشق! تجھے زیبا ہے
آج تک کون ترے سحر سے باہر آیا

اپنے اندر ہی سمٹنے لگے سہمے ہوئے لوگ
کوئی سناٹا جو اُس شور سے باہر آیا

ہم کو ہر رنگ کی پہچان ہے لیکن اکثر
کوئی بے رنگ ترے رنگ سے باہر آیا

ہم تو دِل تھام کے اُس نام کو تکتے ہی رہے
کوئی چرچا جو ترے نام سے باہر آیا

ٹیس اُس کی مرے دل میں مجھے محسوس ہوئی
جب کوئی درد ترے زخم سے باہر آیا

روشنی تیرا وظیفہ تھا سو اے دل! آخر
اک ستارہ تری تسبیح سے باہر آیا

(بے قافیہ)

علی زریون

اگر یہ دل زرِ وحشت سے معتبر ہو جائے نہیں! کہ خواب کی عزت نہیں رکھی گئی تھی
تو کیا عجب کہ مرا عشق کارگر ہو جائے ہماری آنکھوں کی نسبت نہیں رکھی گئی تھی

میں اس لیے بھی تجھے آنکھ بھر کے دیکھتا ہوں اگرچہ رکھی گئی تھی، درونِ ذات مگر
کہ تجھ پہ اپنا نہیں تو میرا اثر ہو جائے ہمارے کہنے پہ وحشت نہیں رکھی گئی تھی

ڈرانے والے! تجھے کیا خبر مشیت کی زمیں پہ جو بھی تھا ہونا دکھا دیا گیا تھا
جو آج زیر ہے وہ کل کلاں زبر ہو جائے ہماری خاک میں حیرت نہیں رکھی گئی تھی

پناہ مانگ! میاں قریۂ تمنا سے خراب ہونا ہی تھا، جشنِ ساکنانِ فلک
یہ وہ زمین نہیں ہے جو بارور ہو جائے وہاں دیے کی سہولت نہیں رکھی گئی تھی

اگر یہ چشمِ تماشا نہیں بدل سکتی ورید وار نکلنا تھا اِس بدن سے مجھے
تو پھر یہ عالمِ حیرت ہی مختصر ہو جائے اور ایک پل کی بھی مہلت نہیں رکھی گئی تھی

یہ ہم کو دیکھتے رہتے ہیں اجنبیت سے یہ میں جو صرف تجھے دیکھتا ہوں، دنیا میں
سو، ایسا کیا ہو، کہ ان آئینوں میں گھر ہو جائے ترے سوا کوئی صورت نہیں رکھی گئی تھی

علی یہ عشق تو اب کشف ہو چلا کہ مجھے تجھے تو خاک نشینوں میں بیٹھنا تھا علی
تری خبر ترے آنے سے پیش تر ہو جائے ترے لیے تو یہ شہرت نہیں رکھی گئی تھی

علی زریون

درختوں کی عزاداری کروں گا
میں فطرت کی طرف داری کروں گا

چراغ و آئینہ و خواب! تم کو
میں حیرت کی سند جاری کروں گا

سُنا ہے ایک کیفیت ہے مرنا
یہ کیفیت کبھی طاری کروں گا

منافق ہوں سَو، مجھ سے بچ کے رہنا
میں ہر حالت میں غداری کروں گا

تمھاری آستیں میں پل رہا ہوں
سَو، تم پہ وار بھی کاری کروں گا

اُداسی! اے مِرے دل کی اُداسی
میں کب تک تیری دل داری کروں گا

مجھے معلوم ہے اپنی حقیقت
میں اپنے آپ سے یاری کروں گا

دشت ہم قامتِ گل زار ہوا جاتا ہے
عشق مُرشد سے مِرا یار ہوا جاتا ہے

جسم وحشت کا طلب گار ہوا جاتا ہے
اور مِرا راستہ ہم وار ہوا جاتا ہے

کارِ حیرت پہ ہی مامور کروں آئینہ
یوں پڑا رہنے سے بے کار ہوا جاتا ہے

خود کو معزول سمجھ کارِ محبت سے کہ تُو
مبتلائے غمِ دینار ہوا جاتا ہے

صاحبِ منبر و محراب ترے حسن کا یہ میل
تہمتِ جبہ و دستار ہوا جاتا ہے

اور کیا طرفہ تماشا ہے کہ ہر مرتدِ ہجر
مِیر صاحب کا طرف دار ہوا جاتا ہے

میں تو اس گنبدِ نو در سے گزر جاؤں علی
بس کوئی ہے کہ جو دیوار ہوا جاتا ہے

علی زریون

مہکتی، نرم و ملائم مہین روشنی ہے　　میں اس طرح سے بھی منظر نکال لیتا ہوں
تمھارا جسم بھی کیا بہترین روشنی ہے　　چٹان کاٹ کے پیکر نکال لیتا ہوں

جو سب سے پہلے محبت کا استعارہ بنے　　کھدائی کرتا ہوں گلشن نُما کھنڈر کی میں
اُن استعاروں میں بھی اولین روشنی ہے　　اور اک شبیہِ گُلِ تر نکال لیتا ہوں

یہاں سے سلطنتِ دل شروع ہوتی ہے　　مری بلا سے خزانہ کوئی بھی لے جائے
یہاں سے آگے کی ساری زمین روشنی ہے　　میں اپنا حصہ یہیں پر نکال لیتا ہوں

یہ بات میرے سِوا، بس چراغ جانتا ہے　　غنیم مالِ غنیمت کی فکر میں گُم ہے
کہ آب جُو میں کہاں تہ نشین روشنی ہے　　سو، وقت اچھا ہے، لشکر نکال لیتا ہوں

میں بُجھ بھی سکتا ہوں لیکن ہوائے قریۂ شام　　طلسمِ خواب اگر میرے لمس تک ہے تو پھر
تجھے پتا ہے مری جانشین روشنی ہے　　میں خواب سے تجھے چھو کر نکال لیتا ہوں

بہ نامِ مالِ غنیمت، چراغ لُوٹے گئے　　اس ایک قطرۂ حیرت سے ہی علی زریون
مآلِ کار، زرِ فاتحین، روشنی ہے　　میں جب بھی چاہوں، سمندر نکال لیتا ہوں

علّی میں پہلے کہاں مانتا تھا روشنی کو
ملے ہو تم! تو ہوا ہے یقین! روشنی ہے

شاہد ذکی

نیند آتی نہیں جنگل میں اِس احساس کے ساتھ
سانپ کا رنگ مُشابہ ہی نہ ہو گھاس کے ساتھ

کٹ گرے ہیں مرے بازو تو یقین آیا ہے
روح کا کوئی تعلق ہی نہیں ماس کے ساتھ

تھکن ایسی کہ ہم آغوش ہوا موت سے میں
رقص کرتا ہوا دوشیزۂ انفاس کے ساتھ

آگ تو آگ ہے جذبات کہاں دیکھتی ہے
راکھ ہو جاتے ہیں الفاظ بھی قرطاس کے ساتھ

موت اِک لمحۂ آئندہ کی دہلیز پہ ہے
میں نے ہر لمحہ سہارا ہے اسی آس کے ساتھ

وہ مکیں اور مکاں ہیں مرے اندر اب تک
شہر گردی بھی ہے مجھ میں کہیں بن باس کے ساتھ

اُٹھ گیا ہے مِرا پانی سے بھروسا شاہدؔ
کھیل دریا نے وہ کھیلا ہے مری پیاس کے ساتھ

اوس کو آب تو پتوں کو نوالہ کیا ہے
پیڑ نے یوں مرے فاقوں کا ازالہ کیا ہے

شبِ ناراض! مجھے تیرے تقدس کی قسم
تیری عزت کے لیے میں نے اُجالا کیا ہے

اب سرِ خاک بھی پاتال سی تنہائی ہے
تو نے کیا سوچ کے ہر پست کو بالا کیا ہے

مرے بستر پہ مرے ساتھ رہی ہے لیکن
میں نے دنیا سے کبھی منہ نہیں کالا کیا ہے

کیا کرے کوئی کنارہ کوئی کشتی والا
کام ہی آپ نے جب ڈوبنے والا کیا ہے

دن کو ہم رات سمجھنے لگے ہیں رات کو دن
اُس نے اِس طور اندھیرے کو اجالا کیا ہے

جانے کیا سوچ کے اُس ربِّ سخن نے شاہدؔ
مرے دل کو مرے احساس کا چھالا کیا ہے

شاہد ذکی

نہیں کہ مجھ کو گوارا سفر نہیں کرتا
میں اِک ڈگر پہ دوبارہ سفر نہیں کرتا

وہ کوئی دل ہو کہ درویش ہو کہ دریا ہو
برائے نفع و خسارہ سفر نہیں کرتا

میں اُس جہاں میں بھی گردش کے دُکھ اٹھاتا ہوں
جہاں کسی کا ستارہ سفر نہیں کرتا

ہم اس لیے بھی سرِ رہ گزر نہیں گرتے
ہمارے ساتھ سہارا سفر نہیں کرتا

پھر ایک لہر اُسے دُور لے گئی مجھ سے
میں سوچتا تھا کنارہ سفر نہیں کرتا

دماغ اپنی جبلّت بھلا نہ بیٹھا ہو
بہت دنوں سے یہ پارہ سفر نہیں کرتا

ہمارا حال اگر جانتا کوئی، شاہدؔ
ہمارے بعد ہمارا سفر نہیں کرتا

دستکِ حرص پہ دروازۂ شر کھلتا ہے
حسبِ توفیقِ دُعا بابِ اثر کھلتا ہے

شمع ہر طاق سمجھ سکتی ہے سورج خود کو
اصل دم خم تو سرِ راہ گزر کھلتا ہے

اتنے کردار نبھائے ہیں کہ مجھ پر بھی مرا
اصل چہرہ نہیں کھلتا ہے اگر کھلتا ہے

تجھے اس دل کی سمجھ آئے گی آتے آتے
اجنبی شخص پہ تاخیر سے گھر کھلتا ہے

آئنہ گر اُسے پتھرائے ہوئے دیکھتے ہیں
وہ جو بے خوف و خطر آئنے پر کھلتا ہے

مجھے تو وسعتِ دنیا میں بھی ہے کمرے جیسی
ایک دروازہ اِدھر ایک اُدھر کھلتا ہے

مرے اندر وہ اُجالا ہے کہ مجھ پر شاہدؔ
رات کا رنگ بہ اندازِ سحر کھلتا ہے

مجالِ خواب

رشید امجد

وہ تاریخ کے اس قبرستان میں دوسری بار آیا تھا، پہلی بار جب وہ مرشد کے ساتھ اپنی جڑوں کی تلاش میں نکلا تھا تو ادھر سے گزر ہوا تھا، لیکن یہ سفر ادھورا رہ گیا۔ جڑوں کی تہ تک پہنچ کر بھی اسے کچھ ہاتھ نہ آیا۔ یہ سفرِ رائیگاں جہاں سے شروع ہوا تھا، گھوم پھر کر وہیں آ ختم ہوا۔ مرشد اس موضوع پر بات نہیں کرتا تھا بل کہ اسے یوں لگتا جیسے وہ جان بوجھ کر اس ذکر کو نظر انداز کر رہا ہے۔

''قومیں عروج پر جا کر زوال کے راستے پر کیوں چل پڑتی ہیں'' وہ بار بار پوچھتا۔

لیکن مرشد جواب دینے کی بہ جائے کوئی اور بات شروع کر دیتا۔

آخر تنگ آ کر اس نے کہا۔ ''میں تاریخ کے قبرستان میں ایک بار پھر جانا چاہتا ہوں''۔

مرشد کچھ دیر چپ رہا، پھر بولا۔ ''کیا کرو گے جا کر''۔

''دیکھوں گا کہ یہ عروج و زوال آخر ہے کیا''۔

مرشد نے شانے اُچکائے۔ ''تو چلو''۔

ہر قبر کے کتبے پر عروج و زوال کی پوری داستان رقم تھی۔

وہ ایک ایک قبر پر رکتا، سارا کتبہ پڑھتا۔

''یارب تغیر! یہ کیا اسرار ہے کہ ساری داستانیں ایک سی ہیں، لیکن کسی نے کسی سے کوئی سبق نہیں سیکھا''۔

مرشد مسکرایا۔ ''عروج ایک نشہ ہے اور نشے میں عقل کام نہیں کرتی''۔

یا مظہر العجائب! یہ بھی کیا معاملہ ہے کہ بینائی باطن کو تو دیکھ سکتی ہے لیکن قلب کو دیکھنے سے محروم ہے اور قوموں کے فیصلے بینائی کی بنیادوں پر ہوتے ہیں۔ یہ قبرستان بھی کیا عبرت کی جگہ ہے؟

مرشد نے اس کی سوچ پڑھ لی۔ بولا۔ ''عروج بھی وہی ہے اور زوال بھی، تم نے اس فقیر کی حکایت سنی ہے جس سے ایک عورت نے مدد کی درخواست کی تھی''۔

اُس نے نفی میں سر ہلایا۔

''ایک غریب عورت نے ایک فقیر سے التجا کی کہ اس کی بیٹی کے جہیز کے لیے کسی سے کچھ سامان مل جائے۔ فقیر اسے شہر سے باہر ایک دکان پر لے گیا اور کہا کہ دکان دار سے جو چاہے لے جائے لیکن اپنے لیے کچھ نہ رکھنا۔ عورت نے جہیز کی ہر شے وہاں سے لے لی اور بیٹی کا بیاہ کر دیا۔ ایک دن اسے خیال آیا

کہ اپنے لیے بھی کچھ لے لینا چاہیے۔ چناں چہ وہ سال بھر کا غلّہ لے آئی۔ اگلے دن دکان غائب ہوگئی۔ کئی دن بعد فقیر نظر آیا تو عورت نے پوچھا وہ دکان کدھر گئی۔ فقیر نے کہا اپنے لیے ذخیرہ کر کے تُو نے دکان کھودی اور سوال کر کے مجھے کھودیا۔ یہ کہ کر فقیر غائب ہوگیا''۔

مرشد چُپ ہوگیا۔ وہ کچھ دیر اسے دیکھتا رہا۔ پھر پوچھا۔ ''یہ کیا راز ہے''۔

مرشد ہنسا... ''راز یہ ہے کہ فقیر ہی دکان دار تھا، فقیر ہی سامان تھا''۔

وہ کچھ دیر سوچتا رہا پھر بولا۔ ''قوموں کا عروج بھی فقیر کی طرح ہے''۔

دفعتاً اسے احساس ہوا کہ قبرستان میں وقت نہیں ہے، وہ جس لمحے یہاں داخل ہوئے تھے وہی لمحہ ابھی تک موجود ہے۔

''وقت رُک گیا ہے یا ہم ٹھہرے ہوئے ہیں''۔ اُس نے مرشد کی طرف دیکھا۔

''وقت کے زمانے زندگی کے ساتھ ہیں۔ یہاں کوئی زمانہ نہیں''۔ مرشد بولا۔

''تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ جو محسوسات و تجربات حواس میں مقید ہیں ان پر عقلِ صحیح کا اطلاق درست نہیں''۔

مرشد نے اثبات میں سر ہلایا۔ ''وہ ہمیں ظاہر کر کے خود چھپ گیا ہے، جب ہم چھپ جائیں گے تو وہ ظاہر ہو جائے گا''۔

کچھ دیر خاموشی رہی، پھر وہ بولا۔ ''ان قبروں کی اور ان کتبوں کی حقیقت کیا ہے؟''

''ہر قبر ایک زمانہ ہے اور ہر کتبہ اس زمانے کا چہرہ ہے''۔

''وقت نے انھیں دھندلا دیا ہے''۔

''دو دریا ہیں''... مرشد کہنے لگا... بظاہر الگ الگ لیکن جو آنکھ رکھتا ہے اس کے لیے دونوں ایک ہیں''۔

''میرے پاس تو آنکھ نہیں'' اُس نے تاسف سے مرشد کی طرف دیکھا۔ ''تم بتاؤ کہ میری قبر کہاں ہے اور میرا کتبہ کون سا ہے؟''

''جان کر کیا کرو گے؟'' مرشد نے پوچھا۔

''یہ کہ میں زندہ ہوں یا مردہ''۔

''قبروں کو تلاش کرنے والے زندوں میں نہیں ہوتے'' مرشد نے اس کی آنکھوں میں جھانکا۔

''لیکن میں مُردوں میں بھی نہیں''۔ اُس نے تیزی سے کہا۔

''یہی تمھارا عذاب ہے''۔

عذاب سہتے عمریں بیت گئی ہیں، وہ تاریخ کے اس قبرستان کے بیچوں بیچ کھڑا اپنی قبر اور اس کا کتبہ تلاش کر رہا ہے۔ وقت ایک ماہر گورکن کی طرح ایک تازہ قبر تیار کر رہا ہے اور زمانہ ایک ماہر سنگ تراش کی طرح ایک نیا کتبہ بنا رہا ہے۔

وہ دفنانے کے انتظار میں کھڑا کھڑا شل ہوگیا ہے۔ مرشد جانے کب کا جا چکا ہے!

کہت کبیر-۲

احمد ہمیش

البتہ خطۂ مذکور میں یہ گلوا نام کا ایک کردار معلوم نہیں کہاں سے اور کب سے آبسا تھا اور وہ اپنی جگہ سے ذرا سر کنا یا ہلنا ڈلنا تو بالکل جانتا ہی نہیں تھا۔ اُس کا کوئی اپنا یا غیر بھی نہیں تھا کہ کچھ اور چھور کا پتا چل پاتا۔ سوائے اس کے کہ الل ٹپے یا محض اندھیرے میں تیر چلاتے ہوئے کچھ رشتہ ناتا جوڑ دیا جاتا تھا۔ کچھ اس طرح کہ علاقے کے گاؤں گراؤں میں کچھ حکایات جو ظلوم الاظلمات اور جبر الجبروت کے شمار و قطار میں آتی تھیں، اُن سے بچنا اور دوسروں کو بچانا بالکل محال تھا۔ نہ تو جون پور کے قاضی کی روایت کام آسکتی تھی نہ ہی احمد میاں کی ہم سن لڑکیوں مثلاً انولیاں کی لوہارن لڑکی رام دئی، اپنے دیور سے پھنسی نظیر میاں کی عورت کی سہل الاحصول لڑکی آسمہ اور بانسپار کی گرما گرم لڑکی اشرفن سے ادھورے سواد میں گناہ و ثواب کے برکات و فیوض کی کوئی راہ نکلتی۔ افسوس وہی نہیں ہوا، جو سب سے پہلے ہونا چاہیے تھا۔ حالاں کہ عشق و محبت کو جسم کے کسی اَن دیکھے حصے کو صرف محسوس کرتے ہوئے جُھٹ پٹے میں نظر آتی سندر آبادیوں میں کچھ یوں گزر ہوا تھا کہ ایک ریلوے سڑک کی ڈھلان سے ڈھملاتے اترے بل کہ اللہ میاں کی زمین میں کھتونی کی ترکیب لڑاتے بے ایمان پٹواریوں کی زد سے نکل کے نیم طلوع ہوتے اور نیم ڈوبتے سورج کی ملی جلی سمت میں وہ جا پہنچا تھا، وہاں کسی اور گاؤں سے بیاہ کے آئی ہوئی ظہورن آپا رہتی تھیں۔ انھوں نے ساویں کی کھیر کھلائی، خیال رہے کہ ساواں نام کا اناج وہاں کے سوا دنیا کے کسی خطے میں بویا نہیں جاتا تھا ظہورن آپا نے تو اپنے بیٹے کو کھیت میں بھیج کر ساویں کے گیہوں کی کچی بالیاں بھی تڑوائیں اور انھیں بھون کے مجھے کھلایا، کھاتے ہی ایسا نشہ چھایا کہ مونجھ کی چارپائی پر سویا تو دیر تک سوتا رہا۔ یاد نہیں آتا کہ اُس گھڑی کس کا بدن کس آب و ہوا سے گزر رہا تھا! بس خیال آتا ہے کہ عورت کے بدن سے کئی سورج نکل رہے تھے اور کئی سورج ڈوب رہے تھے۔ یہ بھی شاید نروان تھا، جو بے شک اُسے ہوا تھا۔ اب یہاں ہما شما کو یہ یقین نہ آئے کہ اس کے پوربی علاقے میں بھی ایک اپنی طرح بالینڈ ہوا کرتا تھا، وہاں پن چکیاں چلتی تھیں لیکن افسوس کہ احمد میاں جیسا آدمی جو مسلسل محاکات کی قید میں رہا، وہ خلاف منظر کسی غیر منظر سے تو نبرد آزما نہیں ہو سکتا تھا۔ ورنہ وہ تو خدا میں ایمان رکھتے ہوئے بہت دور تک خدا کے خلاف جانا چاہتا تھا۔ اُس کا باپ اگر اس کا برا نہ مانتا تو وہ انتہائی اذیت ناک حد تک ایمان میں اختلاف کا بیج بو چکا ہوتا۔ ظاہر ہے، کسی وجہ سے جب ایسا نہ کر سکا تو پھر وہ دنیا کے تمام حاکموں کے خلاف اپنے انداز

کی غیر مرئی لڑائی لڑنے میں مصروف ہوگیا۔ آخر کرتا بھی کیا، شروع ہی سے دنیا کا کوئی فرماں روا یا حاکم اُس کے باطن کے قریب آیا ہی نہیں۔ ہاں اگر وہ آیا بھی تو صرف اس حد تک کہ اس سے تعلق رکھنے والی کسی بھی عورت کو تصرف میں لانے کی ہوس کو جا ہیے تھا کہ وہ پہلے اُس میں جاگتی تھی یا نہیں۔ اس طرح دنیا کا کوئی بھی حاکم اُسے ذرا بھی گوارا نہ ہوتا۔ افسوس کہ آدم کے تسلسل میں اُسے دنیا میں جنم دینے والے نے اُسے فسق و فجور کا اختیار ہی نہیں دیا۔ اگر اُسے ذرا بھی اختیار ملا ہوتا تو وہ جلد ہی آہنی کیل کانٹے والے فرش تیار کرواتا اور اُن تمام غاصب وغیر غاصب مرد اور عورتوں کو گرفت کرتا، انھیں تڑپ تڑپ کے مرنے دیتا جب تک کہ اُنھیں میرے سمیت تمام محرومین کی محرومیاں اُن کی آنکھوں میں سلائی نہ پھیر دیتیں۔ اُسے یاد آتا ہے کہ پہلے تو وہ خود سے منسلک ماضی بعید اور ماضی قریب کی اولاد کو کس حیلے بہانے سے نیست و نابود کرواتا اس طرح خود جنم لینے کا امکان بھی ختم ہو جاتا۔ مگر ایسا معلوم ہوتا تھا کہ محبت کے بارے میں اب تک جو کچھ باور کرایا جاتا رہا وہ مور کھوں کا رچایا ہوا آڈمبر تھا۔ تریا چرتر کے مارے ہوئے محرومین کا جہانِ معدوم تھا۔ بہتوں کو تو اس حال دیکھا گیا کہ وہ ہارے ہوئے جواریوں سے جا ملے تھے اور اپنی دانست میں نئی بساط بچھا کے نئے سرے سے جیتنے یا ہارنے پر آمادہ تھے تاہم یہ کیسے ہو سکتا تھا کہ آدمی بہ یک وقت تیرنا اور ڈوبنا چاہے اور ایسا کر بھی دکھائے سوائے اس کے کہ اب محبت کو خدا کی کٹھ پتلی بنا کے میدانِ حشر کے انتظار تک چھوڑ دیا جائے۔ واقعات سے تو یہ پتا چلتا ہے کہ لیلیٰ مجنوں اور شریں فرہاد کے قصے کو طول دینے میں ذہنیت تو سراسر کاروباری تھی مگر اسے پوشیدہ رکھنے کے لیے محض ظاہری تاثر تو یہی دیا گیا جو درپیش تھا۔ یہ کیسے یقین کیا جائے کہ وامق عذرا کی لاش کو اپنے سینے سے چمٹائے بستی بستی، جنگل جنگل پھرتا رہا، بہت بعد میں یہ کھلا کہ نہیں دنیا میں نہ کچھ شروع ہوا نہ کچھ ختم ہوا۔ پھر اندھیری رات میں جو بدنصیب رو رہے تھے وہ اپنے آنسو کس کو دکھا رہے تھے یا دھوپ جو ایک طرح کی سفید آگ تھی وہ دن کے روپ میں خلقت پہ برس رہی تھی مگر اُسے پانی کا برسنا نہیں کہا گیا۔ اس طرح چڑیلوں کے کالے چھید سے کالی رات پیدا ہوئی مگر اُسے خدا کا جلوہ تصور نہیں کیا گیا۔ تو کیا یہ بددیانتی نہیں تھی؟ آخر اس سے کیا فرق پڑتا ہے کہ چڑیلیں پریاں نہیں تھیں۔ پریاں تو شاید ہی کبھی آدمی کے کام آئی ہوں گی جب کہ گھاگرا ندی والے علاقے کی بنسواڑیوں میں بھری دوپہر کو چڑیلیں کسی نہ کسی امیر تیمور سے چپکی پائی جاتی تھیں۔ خون پینے کے مزے لیتی رہتی تھیں۔ سوائے اس کے کہ کسی نے یہ جاننے کی کبھی کوشش نہیں کی کہ کسی بھی خون کے شجرے میں تاثیر کتنی ہوتی ہے! اور تاثیر کا نظام تو اتنا بڑا ہے کہ دنیا چھوٹی پڑ جاتی ہے۔

(جاری)

فعل حال مطلق

اسلم سراج الدین

میں اور غزالی...

غزالی اور میں...

ہم دو معلّم اور ہم دونوں کے متعلمین! واہ! آہ! جس قدر تفاوت ہم دونوں میں تھا اُس سے کہیں زیادہ ہمارے متعلمین میں۔

غزالی کے طالب علم... مطیع، لچیلے، متوافق کہ چاہو تو کوٹ کر ورق بنالو یا تار کھینچ لو۔ اور چاہو تو پانی کے چار چھینٹے دو اور اُن کی مٹی تودوں میں تبدیل کردو۔ پھر چاک پر رکھو اور اُن تودوں کو جو چاہو صورت دے دو۔ گدھا، گھڑا، گھگھو، گھوڑا، کچھ بھی بنالو۔

اکثر غزالی اُن گدھوں پر اپنے افکار لاد کر انھیں سونا دکھاتا اور وہ ادب، فلسفہ، سیاسیات یا انسانیات کے کسی اور شعبہ میں جا کر، وہاں موجود معلّم کو ہٹا کر خود تعلیم کرنے لگتے۔ شیکسپیئر کو وہ کردار نگاری اور میر کو مصرع سیدھا کرنا سکھاتے۔ کیٹس اُن کے سامنے زانوئے تلمذ طے کرتا اور جیسا کہ وہ کہتے اپنے تصورِ جمال میں ترمیم و تنسیخ کرتا۔ چغتائی اور امرتا شیر گل کو وہ خط و خم کی باریکیوں سے آشنا کرتے۔ پینٹنگ کے لیے محنت سے تیار کردہ کینوس پر کود کر اسے پاؤں میں پرو لیتے اور ناچتے ہوئے کہتے کہ وہ تجریری اور تجریدی تصویر کشی کر رہے ہیں۔ ہائی انرجی فزکس کے پروفیسر کی جان یہ پوچھ کر ضیق میں کر دیتے کہ جنّات کی پوٹینشل انرجی کو برقی رو میں کیسے تبدیل کیا جا سکتا ہے۔ وہ غریب بغلیں جھانکتا یا خفگی دکھاتا تو وی سی کا گھیراؤ کر لیتے اور گھیرا اُس وقت تک تنگ کرتے رہتے جب تک کہ پروفیسر موصوف جنات کی تلاش میں فیکلٹی سے نکل نہ جاتے۔

اور ماضی کی کوک اُن میں غزالی نے اتنی بھر دی تھی کہ وہ ہمیشہ پَر لپیٹے عقب کے عازم رہتے۔ اس کے لیے انھیں کچھ تردد بھی نہ کرنا پڑتا۔ بس غزالی ذرا انھیں اُس بلی کی طرح، نظر جما کر دیکھتا، جس کی

چوہے پر جمی ٹکٹکی دیکھ کر عارضی نیند میں بھیجنے کا طریقہ دریافت ہوا تھا۔ بسا اوقات غزالی کو یہ بھی نہ کرنا پڑتا اور وہ بیٹھے بٹھائے ماضی میں چلے جاتے اور کچھ دیر اُس کی جنت میں جی آتے۔

اور آتے تو بس حال کی شامت آ جاتی۔ وہ اُسے اپنی پُر شباب ٹھٹھول پر رکھ لیتے۔ آوازے کستے، اور آگے لگا کر برآمدوں میں دوڑائے پھرتے۔ بکرے بلاتے۔ ماضیہ کتابوں کے عرس مناتے، کبھی پالکی نالکی میں سوار کرا کے ان کی بارات ماضی کے گھر لے جاتے اور حالیہ کتابوں کے پرزے کر کے ماضی کے باراتیوں پر لٹاتے۔ اس پر بھی اُن کی پر شباب روح کے دانت ٹھنڈے نہ ہوتے تو ایک ذرا تفریح کے لیے قساوت کی کایا لے کر یہ روح بھی شقاوت پر اُتر آتی، گرچہ یہ شقاوت بھی تقدیس کا گہرا رنگ لیے ہوتی اور اُن کا ہر عمل کسی ابدی طور پر اہم پیشن پلے کا حصہ معلوم ہوتا۔ حال کے چار ابروؤں کا صفایا کر کے وہ اس کا منہ کالا کرتے اور گدھے گدھی پر بٹھا دیتے اور تب......

حال کو یوں خر سوار دیکھ کر، اُن کے دانتوں میں لذت کی میٹھی للک اُٹھتی اور وہ بتیسی میں سے نکل نکل پڑتے۔ اکثر کا جذبۂ جنوں کچھ کر گزرنے کے لیے اُن کی انگلیوں پر ناخنوں کی صورت بڑھ آتا۔ تیز آہنی ناخون۔ اور جو ابھی خام تھے، جن کے جنون کی مسوں کو ابھی بھیگنا تھا، جو جذبے کے ناخنوں کو آہنی نہ کر سکتے تھے وہ، وہ گرا پڑا، کوئی پتری پترا، کانچ کا ٹکڑا یا کنکر ہی اُٹھا لیتے اور سرشاری کے ایک بے پایاں احساس کے ساتھ حال پر پل پڑتے اور لہو کی ایک، کم از کم ایک لکیر ضرور اُس پر کھینچ دیتے اور جب حال کا بدن، اجتماعی آرٹ کے ریڈ پیریڈ کا ایک عمدہ نمونہ بن جاتا تو ...... کچھ فاصلہ دے کر کچھ دیر تک وہ ایک خارجی معروضی انہماک سے اس نمونے کا جائزہ لیا کرتے اور پھر اسے اسناب کیوبک آرٹی حلقوں میں قابلِ قبول بنانے کے لیے حال کا ایک کان کاٹ کر اس کے منہ میں گھسیڑ دیتے اور ہونٹ کاٹ کر پیشانی پر سی دیتے۔ پیچھے اس Praxis، اس رسم و عمل کے، غزالی کا یہ نظریہ کارفرما ہوتا کہ عہدِ حاضر افراطِ سمع و بصر کا شکار ہے۔ اس لیے جہاں اور جب ممکن ہو حواسِ خمسہ کی کتر بیونت کرتے رہنا چاہیے۔ مثال کے طور پر وہ کہتا: اس تکونی بناوٹ ناک ہی کو لو۔ تنفس کے لیے یہ بلاشبہ ضروری ہے گرچہ لابدی اور ناگزیر نہیں۔ مگر شامہ، اس سونگھنے کی حس کا کیا تک، کیا جواز، کیوں ضروری ہے یہ؟ یہ بے تک، بلا جواز اور غیر ضروری ہی نہیں بل کہ مفسدانہ حد تک سینہ زور ہے۔ یہی تو ہے جو ناک کے واسطے سے پورے نظام میں بلوہ کر دیتی ہے اور مادر زاد اندھوں تک کو غلاظت کے ڈھیر دکھائی دینے لگتے ہیں اور وہ اُنھیں تلف کرنے کے لیے اوپری نچلی پرتوں ہی کو نہیں زمین آسمان کو بھی ایک کرنے پر تُل جاتے ہیں۔ یاد رکھو میرے بچو، غزالی کہا کرتا، یہ ناک ہے جو سماج کو بدبو دیتی ہے۔ اگر ناک نہ ہو تو بدبو بھی نہ ہو۔ اس لیے جب اور جہاں موقع

پاؤ ناک کو کانٹ چھانٹ دو۔ یہ کارِ خیر ہے، تقویٰ ہے۔ آخرت میں اچھا گھر پانے کا ذریعہ ہے۔

ایک فلک شگاف نعرے کے ساتھ وہ ہجوم ہنگامہ جو حال کی ناک کاٹتا ہے اور حال کی سواری کی گدھی کی دُم ذرا اٹھا کر لید اُگلتی سرخی میں گھسیڑ دیتا ہے اور یہ سوچ کر کہ حال کی یہ ابتلا اس کے لیے کس قدر نشاط انگیز ہوگی اُن کے منہ میں پانی بھر آتا ہے اور اذیت کی لذت آگینی سے اُن کے رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ یہ تن کھڑے رونگٹے دیکھ کر ہجوم میں شامل لڑکیاں وہیں گردآلود راستے پر بیٹھ جاتی ہیں اور گھٹنوں کو بازوؤں میں سینے کے ساتھ کس کر سسکاریاں بھرتی ہیں۔

تب اُن کا بہجت بھرا ہیجان اچھل اچھل کر بہتا ہوا ایک دھرتی دھکیل نعرہ لگاتا اور...... جب حال کے بہتے ہوئے لہو میں اُن کے دل کاغذ کی کشتی کی طرح رواں ہوتے اور اُن میں سے ہر اک اُس بالک کی طرح مسرور ہوتا جو پانی میں کشتی چھوڑ کر اس کے ساتھ ساتھ آہستہ کبھی تیز چلتا، کبھی دوڑتا ہے، حال کے تازہ بہ تازہ لہو کا گرم جوش بہاؤ گدھی کا خاکستری بانا سرخ کر چکا ہوتا اور دُم کے ساتھ ساتھ بہتے ہوئے جا کر نوکِ دُم سے ثانیہ بہ ثانیہ ٹپکتے ہوئے دُم کو بھی اُس نے دُم گھڑی میں بدل دیا ہوتا۔ اور ٹانگوں کے ساتھ ساتھ بہتے ہوئے جا کر جس نے گدھی کے ناخنوں کو بھی آرائش کی سرخ چمک دے دی ہوتی۔ اور وہ گدھی لہو سے چمکتے اپنے ناخنوں کی زیبائش دیکھ کر خوش ہو ہی رہی ہوتی کہ دھرتی دھکیل نعرے کے اثر سے بدک اٹھتی اور اُس پر لدی حال کی نیم جانی نیچے آ پڑتی۔

تم پوچھو گے بھتیجے کہ جب یہ بپتا حال میں دانت گڑ دتی ہے تو دیوتا کہاں ہوتے ہیں۔ کہاں ہوتے ہیں وہ خدا جو کرونوس کو، وقت کو، عزیز رکھتے ہیں۔ اس قدر عزیز کہ اپنے کو وقت سے جدا نہیں سمجھتے ہیں۔ وقت خدا، خدا وقت۔ ارے بھتیجے دیوتا تو برآمدوں ہی میں سے دُم دبا کر بھاگ نکلے تھے۔ باقی رہا وہ جسے تم خدا کہتے ہو تو...... بھتیجے اُس کے لیے زمین ویران اور سنسان ہے اور گہراؤ کے اوپر اندھیرا ہے اور اُس کی روح پانی کی سطح پر جنبش کرتی ہے یعنی مزے سے سوئمنگ۔ تم کہو گے یہ تو پیدائش سے پہلے کی بات ہے۔ تو بھائی خدا کے لیے تو سارے اوقات ہی پیدائش سے پہلے کی باتیں ہیں۔ اُسے تو بس اپنی روح کی لطافت کے ساتھ گہراؤ پر پیرنا تیرنا ہی بھاتا ہے۔ ہاں کبھی تاریکی زیادہ بڑھی تو کہہ دیا روشنی ہو جائے۔ (اور قصہ ختم پھر ہر کسی کا اپنا دوزخ اپنا بہشت)۔ اور کہہ کر پھر تغافلِ خداوندی سے کسی پامال کائنات کے گھاؤ گہراؤ پر تیرنے لگے۔ اُس کے لیے ملٹی ورس کی کسی یونی ورس کی ان گنت کہکشاؤں کی ایک کہکشاں کے ایک نظامِ شمسی کے ایک سیارے کے ایک نظم الاوقات کی ایک گدھی سے گرے ایک حال کی کیا اوقات......

تو وہ حال...... کسی خدا کا تخمۂ خام، قرنوں کی شتابدیوں کا ایک اُنش، زمانوں کی ٹھوکر کھدو کی اُدھڑ اُڑ کر پڑی ایک دھجی، کسی ساعت کی کوکھ سے گرا کچا حمل ثانیہ...... جسے وقت اپنی مالا سے نکال دے، زمانے کی دُھتکار،

اوقات کی پھٹکار...... پھاڑ کر پھینک دیے گئے کیلنڈر کے مڑے تڑے ورق، گزشتہ کی نچی کھسوٹی جنتری ایسا اُن کا حال، منڈ گوڑی مارے وہاں پڑا رہتا اور جیسا کہ ہر اُتسو، میلے اور کارنیوال کے انجام پر ہوتا ہے، گرانی نے اب جاروں اور گرنا اور دلوں نے تھک کر بجھنا شروع کر دیا ہوتا۔ مگر غزالی کے لڑکوں اور لڑکیوں کے چہرے اس خیال سے گل گوں ہو رہے ہوتے کہ جب انھوں نے حال کو اپنی درس گاہ کے برآمدوں، تجربہ گاہوں اور کتب خانوں سے باہر ہنکایا تھا تو وہ چند تھے، سر پھرے چند...... جن کی آوازوں کے جوش میں بھی ایک ضعف ہوتا، جس کی نرمی سماعت کو خوش آتی۔ مگر جوں جوں، ہجوم بڑھنے لگتا اور اس میں اُٹھتی لہریں موجوں میں بدلنے لگتیں تو مصمم مداومت کی ایک جھنجھناہٹ سماعت کے درپے ہونے لگتی۔ کہیں یہ جھنجھناہٹ بھیڑ کا بے ساختہ قہقہہ ہو جاتی کہیں ٹھٹھا کہیں ٹھٹھول۔ پھر اچانک کوئی لڑکا، کبھی کبھار کوئی لڑکی اپنے کسی ساتھی کے کندھے چڑھتی اور آواز کے ڈرامائی اتار چڑھاؤ اور ہاتھوں کے مبالغہ آمیز جھلکے سے خطابت کے جوہر دکھانے لگتی اور جب کتابیں، کاپیاں، پرس، ٹوپیاں ہوا میں اچھالی جا رہی ہوتیں تو کاندھوں چڑھا رچڑھی فری فال میں خود کو بھیڑ پر گرنے دیتا کہ تب جھنجھناہٹ کہیں نہ ہوتی۔ صرف شور ہوتا۔ شور و شغب، ہنگامہ ہاؤ ہو، غوغا، جس کے بیچ آوازوں کی نوع بہ نوع تصویریں بنتی بگڑتی دکھائی دیتیں۔ کہیں آوازوں کے پر شور پانیوں میں اب بھی سکوت کا ایک آدھ جزیرہ دکھائی دے جاتا مگر چوں کہ یہ غیر فطری ہوتا، اس لیے سنتے ہی سنتے آوازیں ہلکم ڈالتی آتیں اور اس پر ہلا بول دیتیں۔ اب تو حقیقتاً کان پڑی آواز سنائی نہ دیتی۔ بلکہ ہر طرف مچ چکا ہوتا۔ ہر طرف غوغا، غُل وغش اور غُرش و غُرفش کا راج ہوتا کہ اب ان آوازوں کی رسائی اُس بیچ تک ہوتی جہاں یہ اپنے طول موج کی زد پر آئی ہر چیز پر کپکپی طاری کر سکتی تھیں۔ فضا کی گرتی دیواروں کو زمین بوس کر سکتی تھیں۔ ہوا پر دہشت طاری کر سکتی تھیں۔ یہی نہیں حقیقتاً اب یہ آوازیں، آوازوں کی امکانی صلاحیت اور کاری گری بابت جتنے بھی روزمرہ اور محاورے تم نے سن رکھے ہیں، اُن سب کو فی الواقع وقوع پذیر کر سکتی تھیں۔ آسمان میں تھگلی لگا...... فلک شگاف سکتی تھیں۔

اور ایک دن ٹھیک یہی انھوں نے کیا بھی۔ وہ بلوائی ہجوم اُس روز کچھ یوں شورائی، یوں غوغائی ہوا کہ اس نے آسمان میں سوراخ کر دیا۔ حقیقتاً واقعی سوراخ۔ یعنی محاورے کے ساتھ وہ ہوا جو کیا کسی کے ساتھ ہوگا۔ بس پھر کیا تھا۔ فضا کے اُس حصے کے عقب میں واقع چاہ ہائے فضا و قضا میں قرنوں سے قید برچھیاں آزادی کا جشن مناتی نکلیں اور زمین پر برس پڑیں اور اُن برچھیوں کی اُس ورشا میں ایسی پیہم بے روک شدت تھی کہ ایک گھور پیڑا ہمیشہ کے لیے دھرتی کے پیڑو میں ٹھہر گئی۔ پھول مرجھا گئے اور ہر طرح کے بُوم بلبل فاختہ گھر گھروندوں سے گر گئے۔ پانی رونے لگے اور دوسرے پانیوں کے ساتھ ساتھ تہ در تہ زیر آب دھاروں پر سفر کرتا یہ گریہ بیجی ڈولفن کی اوجھل پناہ گاہوں تک جا پہنچا۔ وہ تڑپ کر سطح آب آئی اور اُن پیہم برستی برچھیوں کو اپنے بدن کی سفید جھنڈی دکھا کر

ہمیشہ کے لیے، پھر کبھی سطحِ آب دکھائی نہ دینے کے لیے فنا کے گھاٹ اتر گئی۔

جب کہ پیچھے ...... جیسا کہ ہر میلے کے انجام پر ہوتا ہے، گرانی نے چاروں اور گرنا اور دلوں نے تھک کر بجھنا شروع کر دیا ہوتا۔ مگر غزالی کے لڑکوں اور لڑکیوں کے چہرے اس خیال سے گل گوں ہو رہے ہوتے کہ جب انھوں نے حال کو اپنی درس گاہوں کے کوریڈورز، کتب خانوں اور تجربہ گاہوں سے باہر ہنکایا تھا تو وہ چند تھے۔ سر پھرے چند، مگر اب وہ ہجوم تھے۔ دیس دیس، دھرم دھرم، نسل نسل کے رنگ بہ رنگ ہجوم۔ اور کہ جب وہ حال کا ہانکا کرنے نکلے تھے تو اُن کی راہیں گرد آلود تھیں اور جوتے بد رنگ۔ اب نہ صرف یہ کہ گرد لہو کے احسان تلے دب چکی تھی، بہت سی اُن کے جوتوں پر سرخ پالش ہو گئی تھی۔ چمکتی ہوئی، خوش رنگ۔ اور لہو اور دھول کی یہ پالش ایسی حیات انگیز تھی کہ اسے پا کر اُن کے جوتے چونچال ہو گئے تھے اور ایسی خوش فعلی سے چھپ چھپ لہو میں چھینٹے اُڑاتے تھے جیسے حال کا لہو جوتوں میں دوڑنے لگا ہو۔

یوں جب وہ لذت سے گرا انبار، جشنِ انجام ہجوم گرتا پڑتا تکان آمیز ٹھٹھولی میں ایک دوئے پہ ڈھیتا گھروں کی راہ پر ہوتا تو حال، اُن کا حال، اپنے اور اُن کے جریان کے لہو کو، محبت سے شکستہ بازوؤں کے گھیرے میں لے کر اپنی طرف سمیٹنے لگتا، جوں بہ چکے لہو کو پھر سے نسوں میں بھرنے کا جتن کرتا ہو۔

حال کی اس بے کسی پر گھروں کے آرام دہ الوژن کو رواں دواں شورائی ہجوم کی لطف جُو ستم رانی چمک اُٹھتی ہے اور اُن میں سے ہر ایک، اپنے حال کے لہو کی پالش سے چمکتے، اپنے جوتے کی کم از کم ایک ضرب ضرور اپنے حال کو رسید کرتا ہے۔ وداعی ضرب۔ فیئر ویل کِک۔ جسے پا کر اُن کا حال ہنستے ہوئے کراہتا: او بچو! او میرے بچو! کیوں درپے ہو تم میرے۔ مجھے تو کچھ نہیں چاہیے۔ میں گدائے وقت ہوں، بندۂ ساعت ہوں، بجز ثانیوں کے مجھے کچھ نہیں چاہیے......،

یہ کہتا اور پھر منڈ کڑی مار پڑ جاتا ...... ہے ...... گا، اُن کا حال۔

ایک روز کیا ہوا بھتیجے کہ جب میں حال کے اس حال کو دیکھتا تھا تو میں نے دیکھا کہ ایک لڑکی نے حال کو وہ لذت خیز الوداعی ضرب رسید کرنے سے پہلے فاسٹ فوڈ سا کچھ دانتوں میں لیا اور بایاں بازو ہوا میں بلند کر کے نعرہ زن ہوئی۔ مگر خوراک کا ذرہ سانس کی نالی میں جانے سے وہ نعرہ پورا نہ کر پائی اور کھانسی کے غلبے سے دہری ہو گئی۔ تب حال نے دیکھا کہ وہ کم سن ہے اور ایسے حسن کی مالک ہے، جس کے حضور صرف موت شرفِ قبولیت پاتی ہے۔ اُس کی زردی مائل گیہواں رنگت میں چیت کی پہلی ہریالی کی جوت تھی۔ حال نے اس جوت جوالا سے روشنی اور حرارت پا کر کہا: تمھیں تمھارے ہریالے وقت کی قسم خوب صورت لڑکی! مجھے مضروب نہ کرو۔ میں تو وقت کا پھل ہوں۔ رسیلا، خوش ذائقہ۔ اپنے دہن و ذہن کو اس سے آشنا کرو

اور میرے رس کو میرے ٭اپنے لہو میں آمیز ہونے دو۔ عجب نہیں کہ پھر ستارے تمھارے حضور سفارتیں بھیجیں اور تمھاری سبزہ سہری رنگت میں ایک رنگ دوام کا آ ملے۔ اگر تم نے یہ نہ کیا تو شجرِ فلک جو زمین پر موجود و معلوم ہر پھل، ذائقے اور رس کا مادر پدر ہے رنج و افسوس سے لرز اُٹھے گا اور اُس سے جھڑ کر ایک ایسا بیج زمین کی کوکھ میں پڑے گا کہ پھر کسی کھیتی میں سوائے زقوم کچھ نہ اُگے گا۔ پھر کے دن جی پاؤ گی یہاں اس زمین پر۔ تب تمھارے بدن پر جو تب تک اس قدر کریہہ ہو چکا ہوگا جس قدر کہ اب حسین ہے، فرشتے آئیں گے اور "روح اس طرح کھینچ نکالیں گے جیسے لوہے کی سیخ کو بھیگی ہوئی اُون سے نکالا جاتا ہے" اور جب تمھاری روح سے بدبودار مردار کی سی بو آتی ہوگی تو وہ اُسے ٹاٹوں میں لپیٹ لیں گے۔ پھر اسے لے جا کر سجین میں جو پاتال میں ہے، کیلوں سے ٹھونک کر لٹکا دیں گے۔ اس لیے اے حسن کی بیّن آیت! اے تُو کہ جس جانب موجودات رفتارِ نور سے متوجہ! اس سے پہلے کہ زشت روئی تمھیں آ لے اور موجودات و مخلوقات اس سے کہیں زیادہ رفتار سے تجھ سے بھاگیں، مجھ سے اعتنا کرو۔ اے صاحب وجہِ ابیض! تمھیں کتاب کی قسم جس میں تمھارا ذکر ہے۔ مجھ سے کنارہ نہ کرو۔ ابیض کو اسود ہونے میں دیر نہیں......" آواز کی ایک نرم لہر کو زیرِ ساعت چھیڑ کرتے ہوئے تو ضرور اس لڑکی نے محسوس کیا مگر آہ! سانس کی نالی اور وہ شریر ذرہ خوراک! خدا خدا کر کے کھانسی تھمی تو ایک مشک بار نفیس ٹشو پر آنکھوں کا پانی لیتی ہوئی وہ آگے بڑھی۔ اور بس بڑھی ہی تھی کہ وقت کی کراہ نے اُسے چھوا۔ بے ارادہ ایک اچٹتی نظر اس نے عقب میں ڈالی تو دیکھا کہ اس کے ایک ساتھی لڑکے نے ادھ موئے حال کو پیٹ میں ایک زوردار لات رسید کی ہے اور اپنے خاک و خون میں غلطاں ہاتھ جوڑتے ہوئے، حال بہ منت و زاری کہتا ہے: نہیں پیارے بچے! مجھ سے یہ نہ کرو۔ خود سے یہ نہ کرو۔ یہ کرو گے تو کیسے بچو گے اُس دن سے جو تم پر دفعتاً آ پڑے گا۔ میں وقت کا ملبوس وقت کی کھال ہوں۔ مجھے کھینچ لو گے تو کَیْفَ تَتَّقُوْنَ ...... کیسے بچو گے اُس دن سے جب بچے بوڑھے ہو جائیں گے۔ لڑکے نے مگر ایک نہ سنی، منھ سے لگا کوک کین خالی کیا اور تبختر کی ایک شانِ غلط انداز سے ایک طرف اُچھال دیا پھر ضرب میں زور بھرنے کے لیے ضروری فاصلہ قائم کرنے کے لیے وہ پیچھے ہٹا تھا جب لڑکی نے چاہا کہ اُسے روکے۔ مگر حال تو، جو خود اپنے لیے لڑکی کا مددگار ہوتا، لہو میں نہایا اپنے گھاؤ مٹی سے بھرتا تھا۔ سو اُمڈتی ہوئی ایک خلقت اُس لڑکے کو اُکساتی ہوئی اور بے ہنگم و ہنگام ہو کر لڑکی کو بہا لے گئی۔

مگر یہ کیسی آواز تھی جو زیرِ ساعت سے اُٹھ کر اُس کے گوشِ نازک کی متلاشی تھی......

"اے تُو کہ عالمِ بالا پر تیری تمجید! اے کسی ازلی کلمے کا دائمی ظہور! مجھ سے ہم کلام ہو۔ میری ڈھارس بندھاؤ۔ تم سے امید کا تمنائی میں تمھارا حال ہوں۔ اے کہ سپیدۂ سحری کی تجھ سے نمود، سحر تاریک کے کناروں

سے پلٹ آ۔ اے کہ حسنِ ازل کے سامعہ سے تیرے سامعہ کی تخلیق! کیوں اس سامعہ کو تو نے بے ہنگم شور کے اختیار میں دے دیا۔ اے دیوداسی کہ جسے دیکھنے کو ورناسی کے قرب میں بہتے پانی بھور سمے مندروں سے سر پھوڑتے ہیں...... اور پانیوں کے آنسو کس نے دیکھے ہیں...... صرف ایک باراُن پانیوں کو آئینہ کرلوتا کہ آئینہ ہائے ماسوا شکست ہو سکیں۔ جانتی ہو خوب صورت لڑکی! میں خیر القرون کی لڑی میں پرویا ایک موتی ہوں۔ تم نے مجھے اپنے نامسعود وقت سے منسلک سنگِ خارا سے بھی کم جانا اور ٹھوکروں پہ رکھ لیا۔ اہلِ دنیا کیوں؟

میرے رگ و پے میں، میری کھال کے نیچے ایک دائمی چراغ جلتا ہے جس کی ٹمٹماہٹ کا اشارہ پا کر ہی مستقبل خود کو منکشف کرتا ہے اور دیکھتے ہی دیکھتے زمانہ نوید نو اور نشاۃ کے نور سے بھر جاتا ہے۔ وگرنہ...... وگرنہ، اے اہلِ تماشا! ایک پرندہ گرلاتا ہے، قرنوں سے گرینڈ کینین جس کے اجداد کا گھر ہے، وہ ایک پرندہ گرلایا ہے۔ اے اہلِ زمانہ اس گرلاٹ کو سردار سیئٹل کی کوک میں آمیز ہوتے سنو۔ مسٹر پریذیڈنٹ! دھرتی کا چپا چپا میرے لوگوں کے لیے مندر ہے۔'' اور سنو ہی نہیں دیکھو بھی کہ کرۂ ابرو باد کو لپیٹ میں لیتی یہ گرلاٹ کیسے بابل و نینوا میں دم بہ خود ہے، کیوں کہ قرنوں پہلے پورے چاند کی ایک رات کو یہاں جب کہ ہوا دھیرے دھیرے پانیوں پر بہتی تھی ایک مچھلی نے ایک پیغمبر کو کنارِ آب اُگل دیا تھا اور دردِ جدائی سے روتی ہوئی اپنے پانیوں کو لوٹ گئی تھی۔ تب سے آج تک وہاں کے آب و باد، شجر و حجر، جن و انس اُس لمحے کی یاد کے عالمِ تحیر میں ہیں اور اے اہلِ زمانہ! سنو! الواحِ خاک پر لکھا گیا کہ پورے چاند کی راتوں میں آج بھی وہ پیغمبر اپنے ارفع مرقد سے زینہ بہ زینہ چاندنی پر پاؤں دھرتے اُسی کنارِ آب آتے ہیں اور جب ہوا اُن کے سادھے ہوئے دَم میں شامل ہونے کے لیے بے کل ہوتی ہے تو اُسی مچھلی کی پشت میں چلی آتی کوئی نہ کوئی مچھلی بھی کسی لہر میں سے سر نکال کر اُن تقدس مآب کو دیکھتی ہے اور جب وہ دونوں...... صرف اُن دونوں کو خاص منطقۂ لسان میں ایک دوئے سے کچھ کہتے ہیں تو چاندنی اور چاندی ایسے پانی بھرے امن اور راحت کے چند اور دن دنیا کے بخت میں لکھ دیے جاتے ہیں۔

اے جمیلہ! بتا کیوں تو نے ان الواح کو نوکِ پاپوش رکھ لیا جن پر مچھلی اور پیغمبر کی کہانی کندہ تھی اور ان گنت دیگر الواح جن پر شاعروں اور قصہ گروں نے حیرت سرائے دہر کی کتنی ہی حکایات کندہ کر کے پہلے انھیں دل کے خون سے رنگین کیا پھر جگر کی آگ میں پکایا۔ جب وہ تڑختی ٹوٹتی الواح بھاری ایڑیوں تلے پستی تھیں، کیا تم نے قصہ گروں شاعروں کا دل ٹوٹنے کی صدائیں سنیں؟ نہیں سنی ہوں گی کہ ایسی صدائیں اپنے لیے کچھ خاص سماعتیں انتخاب کرتی ہیں۔ پھر بھی، میں کہ نوبت بہ نوبت تمھارے لیے دل خون کرتا ہوں مجھے گوش شنوا دو۔ میری سنو! میں آئندہ کا منادی ہوں، نہ سنو تو موت ہوں۔ مگر اے کر تھیو! الہو

روتی میری آنکھوں پہ نہ جانا اور نہ میرے شکستہ اعضا پر کہ میرا لشکر تو لمحے ہیں۔ کبھی نہ شکست خوردہ۔ کہ میں توڑ بھی دیا جاؤں تو بھی دستِ خداوندی ہوں، خداوند ہوں اور جیسا کہ پولس رسول پہلے ہی تمھیں لکھ چکا ہے۔ خداوند کا نام محکم بُرج ہے اور خدا کی کم زوری آدمیوں کے زور سے زیادہ زورآور ہے۔

سنتے ہو، سمجھتے ہو تم کچھ؟ مگر کیا تمھارا سننا اور کیا سمجھنا کہ کبھی جب جتنی سمجھ بھی لیتے ہو کچھ تو جب تک ناسمجھی نہ کرلو کل نہیں پڑتی تمھیں۔ تم مجھے اتنا ہی سنتے اتنا ہی سمجھتے ہو جتنا تمھارے جُوں کا توں کو جُوں کا توں رکھے۔ اگر مجھے تم پورا پالو، تو تمھیں اپنے آب و باد، اساطیر، ادیان اور عرض طول بلد سب بدلنا پڑیں اور ایسا کرنے کے لیے تمھیں اپنے کوکون سے نکلنا پڑے گا۔ جو...... کیوں چاہو گے تم اس سے نکلنا۔ اور فی الاصل میری اصل پانے کے لیے بھی تمھیں اپنے فردوسی لچھوں سے نکلنا پڑے گا...... کیوں کہ میری لسانیات کا پیرایۂ اظہار، اسلوب اور بیانیہ، کوانٹم لاادریت اور تشکک، سہ رُمی سٹرنگ تھیوری کی گوناگوں گیارہ جہتی کثیر الاقلیم بوقلمونی کا محض ایک غمزہ، صرف ایک عشوہ، بس ایک ادا ہے۔ جو عکس کہ تمھاری ابجد ہے اُس کی اصل میں ہوں۔

تمھاری ابجد جیسے حروف پر مشتمل ہے میری ابجد بے انت ابجدوں پر مشتمل ہے۔ میری ایک ابجد کے حروف تمام نباتات ہیں تو دوسری کے تمام جمادات، ایک کے حیوانات ہیں تو دوسری کے چرندے اور پرندے...... ایک کے تمام لوگوں کی تمام اساطیر کے تمام حروف تو دوسری کے تمام الہامی کتابوں کے تمام حروف، ایک کے تمام ساحلوں کی تمام ریت کے تمام ذرات تو دوسری کے تمام کہکشاؤں کے تمام ستارے۔ ایک ابجد میں سارے کانٹے ہیں تو دوسری میں سارے کنکر۔ اس کے ساتھ ساتھ تمھاری ابجد اگر حروف پر تو میری اسما، افعال، کلمات، محاکات اور تصورات، تصاویر، مجسموں، نقوش اور مناظر پر مبنی ہے۔ کبھی کئی صفحات پر پھیلا ایک جملہ میرا ایک حرف ہوتا ہے کبھی پوری ایک پُستک ایک حرف۔ میرا ایک حرف غالبؔ ہے ایک شیکسپیئر۔ ایک بیدلؔ ایک بیکٹ۔ ایک میرؔ ایک منٹو۔ ایک فیضیؔ ایک جوائس اور ایک اُس کی کتاب یولیسس۔ ایک میرا حرف دوستوفسکی ہے تو ایک اُس کی تمام تصانیف اور فی الاصل میرے مصوتے بھی یہی تصانیف ہیں اور مصمتے بھی۔ یہی میری صوتیات یہی میری نحویات اور معنیات اور یہی میرے فاعل، فعل، اسم اور خبر ہیں۔ مثال کے طور پر فاعل اگر کارل مارکس ہو فعل ایڈورڈ منچ کا چیخنا اور خبر دوستوفسکی تو فعل حال مطلق کا ایک جملہ ایک پیراڈائم ایک جہاں ساخت ہوتا ہے۔ اسی طرح فاعل اگر ہومر ہو فعل پھر ایڈورڈ منچ کی دی سکریم اور خبر سارتر تو فعل حال مطلق کا دوسرا جملہ دوسرا پیراڈائم دوسرا جہاں تشکیل پاتا ہے اور فاعل اگر آئن سٹائن ہو فعل ایک بار پھر ایڈورڈ منچ کا چیخنا، کہ چیخنا فعل حال مطلق کے ہر جملے کا فعل ہے اور خبر سٹیفن ہاکنگ تو تیسرا جملہ تیسرا پیراڈائم تیسرا جہاں...... اور یہ تینوں جملے اگر ضم ہو کر یہ ہم ایک

جملے کی تشکیل کے لیے فاعل فعل اُور خبر بنتے رہنے کے عمل اور ردِ عمل تھیسز، اینٹی تھیسز، سنتھیسز، سنتھیسز اینٹی سنتھیسز تھسیسز کے زنجیری تعامل میں مصروف وملوث ہو جائیں تو جملوں اُور جہانوں کا جولا متناہی سلسلہ شروع ہو گا فی الاصل وہ ہی پریزنٹ انڈیفی نٹ ٹینس رفعل حال مطلق کا اساسی جملہ ہوگا۔ تو اے جمالِ جہاں آرا! اے لازوال! دیکھو کیسے لہو نے مٹی کو گوندھ کر ایک لوح کی شکل دے دی ہے اس پر ''دیکھو۔ میں نے کیسے بڑے بڑے حرفوں میں تم کو اپنے ہاتھ سے لکھا ہے''☆ اے سرتا نوک پا روح! روح بھی کیا روح کو گھایل کرتی ہے؟ جب کہ سارا مسئلہ روح کو مادے میں منقلب کرنا ہو۔ اے مجسم خوبی کہ جس کی زینت، دار کی سدا بہار ٹہنی سے کی گئی ہے...... اے سدا سہاگن کنواری! کسی شب مجھ پر عریاں ہو۔ اے کاش کوئی شب میرا خیال تجھے شہوانی ہو۔ اے زرخیز گل عذار مجھے سیج تک آنے دے کہ اب میری ایستادگی مجھے کرب ہے۔ تجھے خدائے ایستادگی کی قسم، مجھے آنے دے۔ اے حباب وسحاب سوں بے اعتبار و نا استوار

☆ گلتیوں کے نام پولُس رسول کا خط

میری اور میرے بچوں کی ماں! کبھی تازہ ہل چلے کھیتوں کی نرم مٹی پر اور کبھی تازہ چنے سرخ انگوروں کے ڈھیر پر پورا ایک موسم مجھے مشغول ہونے دو...... یوں کہ ہمارے مجنون بوجھ تلے انگور رس چھوڑ دیں اور جب تمھارے اندر ہمارے رس ممزوج ہوتے ہوں تو اونچے چوبی ناندارغوانی مے سے لبریز ہو چکے ہوں اُور......

اے بالا نشین! کہ جس کے جھروکے پانی کاٹ کر اُور دریچے ہوا کو ٹھہرا کر تخلیق کیے گئے ہیں، جس کے پاؤں چھو لینے کو عود ولوبان پستیاں ڈھونڈتے ہیں! کسی روز اپنے عنبریں برج عاج سے میری تاریک کٹیا میں اُتر اُور بہار کا ایک پورا موسم میرے ساتھ گزار...... شاید ہم ایک ایسے موسم کو جنم دے پائیں جو اس جہان پر پہلے کبھی نہ گزرا ہو۔

مگر وہاں ہوتا کون جو اُس کی سنتا!

شام کا ایک چٹیل میدان۔ کناروں پر وسعت پذیر۔ اُور کچھ دُور پڑے شہر کی دہلیزوں، درس گاہوں، چولھے چوکوں دسترخوانوں اُور چارپائیوں پر...... دَم بہ خود...... ایک جھٹپٹا۔ اُور ان دونوں کے ہاتھوں سے چور کی طرح نکلتا اندھیرا۔ نوبت بہ نوبت سو بہ سو قریہ بہ قریہ بڑھتا۔ اُن کے کھیتوں میں بیج کی جگہ پڑتا۔ پھر کھلیانوں، پانی کے سرچشموں اُور مویشیوں کے تھنوں میں پھونک پھونک اُترتا۔ پھر پہاڑی چوٹیوں پر چڑھ کر برف چباتا اُور ہر چاپ پر دریاؤں کو میدانوں میں درد سے پھنکارتے سنتا۔ وہ اندھیرا۔

اے کاش وہ لڑکی ہی سنتی! مگر کوئی ٹھکانا تھا اُس کا، ارضی آب و آتش اور حبس و باد میں ہر ٹھکانا جس کا ٹھکانا تھا۔ اُور یہاں اُس سے عریاں ہونے کی آرزو میں اُس کا بدن جلتا تھا۔ اُس ہرجائی کے ہزار بھاؤ تھے اُور ہر

بھاؤ میں ایک چرتر۔ ہر چرتر میں ایک ہٹ اَور ہر ہٹ میں پھر بھاؤ پھر چرتر۔

وہ اُس کے پیچھے لپکتا تو وہ اپنی کھاٹ اُٹھاتی اَور سمندر کی تہ میں جا بچھاتی۔ وہ تہ کو جا چھوتا تو وہ کھاٹ سے پھسل کر مونگا چٹانوں کے مساموں میں جا چھپتی اَور سکھی سہیلیوں کو ساتھ ملا کر آبی نفیریوں پر ایسے سیال راگ چھیڑ دیتی جو دِل کو جگہ جگہ سے چیر دیتے اَور جب سمندر اُس کے گریہ وزاری کے شاکی ہوتے تو آبی تہوں کے ساتھ ساتھ بحر بہ بحر سفر کرتی وہ کسی رکازی آرکائیو میں جا نکلتی اَور کوئی نہ کہ سکتا کہ وہ کیا ہوئی کہاں گئی۔ فی الاصل کسی ٹرائی لوبایٹ کی صورت متحجّر ہو چکی ہوتی۔ وہ لڑکی۔ یوں جیسے ہمیشہ سے ایسی ہی تھی۔ متحجر۔ رکاز۔ فوسل۔ اور رہتی وہ یوں ہی۔ برسوں۔ جب تک کہ حال کے اُس کے لیے نوحہ و سلام سے سارے کے سارے رکازی دَور بہ یک وقت نہ گونج اُٹھتے۔ تب وہ اپنی رکازی پنہاں گاہ سے نکلتی اور فطرت کا دیا بیش قیمت لباس زیب تن کر کے نپٹ ٹھسے سے اُس کے آگے ظہور کرتی۔ نپٹ سندر۔ نپٹ کٹھور۔ بال بال گالی بندھی کہ کیوں مجھے چین نہیں لینے دیتے ایک جگہ ایک پل ایک چھن۔ اور پھر چل دیتی۔ منھ سے آگ جھاگ چھوڑتی کسی ایسی اور...... جس کا اور نہ چھور۔

مگر حال کو سب معلوم ہوتا۔ اُس جفا پیشہ کا اُس نے کچھ یوں تعاقب کیا تھا کہ اب اُسے سب معلوم تھا۔ کہ موسم سرما وہ ابتدائے وقت کی پہلی ساعت میں واقع اپنے سرمائی محل میں گزارتی اور جب سردیاں گزر جاتیں تو بیچ پڑتا ہگز بوسن (Higgsboson) نامی ایک ذرہ الانگ کر وہ گرما بھر کے لیے گرما محل میں چلی جاتی......

رئیل سے ورچوئیل سے رئیل سے اَن رئیل سے بعید الفہم سے سریع الفہم سے اخفا سے افشا سے علامت سے استعارہ سے مجازِ مُرسل سے متن سے بین المتن سے نشان سے تمثال سے تاریخیت سے تشکیل سے ردِ تشکیل سے الاپ سے مہر کھنڈ کے ایک دو سے تین سے چھ سے گلے کی بساط پر چالیس چلتی تناہی سے بلمپت سے لاتناہی سے ریاضی سے دُرت میں سُر کے بہلاوے سے...... لے کے ہلکورے سے دُھرپد کے طنطنہ سے خیال کی تمکنت میں وہ ڈال ڈال کسی چڑیا کی طرح پھدکا کرتی۔ مگر اس پھدکنے کے لیے اُسے وقت درکار نہ ہوتا۔ وقت کو چُل دینا درکار ہوتا۔

یوں حال کو ہمیشہ اُس کے اور اپنے بیچ کوئی چھل بل کوئی چُل جادو بر سرِ کار دکھائی دیتا۔ مگر کبھی کبھار ایک لمحہ طُرفہ، کوئی طُرفہ سا طُرفہ، ایسا بھی آتا ہے کہ اُس کی ساری قلعہ بندیاں ریت کی ڈھیری ثابت ہوتی ہیں۔ اُس کی ایک نہیں چلتی اَور اُس کی محل سرائیں حال کی جفت طلبی سے گونج اُٹھتی ہیں...... اُس کے کرّ و فر کا سارا لہو نچڑ کر اُس کے پیڑو میں آ جاتا ہے اَور وہ پیلی پڑ جاتی ہے۔ سرسوں زرد۔ اَور جب ضبطِ خواہش سے اُس کی ہڈیاں پہلے چٹخنے پھر پگھلنے لگتیں تو...... بڑے جتن سے خود کو انہدامِ نہانی سے بچاتی، کانپتی

وہ...... اپنے سیمیں شہ نشینوں سے اُٹھتی، آمادگی سے یوں بھری کہ کوئی سکھی سہیلی کنیز باندی اسے روک نہ پاتی...... اَور بھاری نکلئی پھاٹکوں اور اُن کے دربانوں کو خاطر میں نہ لاتی ہانپتی ہونکتی وہ بہ دقت کسی بلند، سوختہ، ساگوانی مدخل کے سہارے کھڑی ہو جاتی اور جب اُس کے آتشیں گیسو کسی دُم دار ستارے کے ساتھ اُڑے جا رہے ہوتے اور مادۂ تاریک اُس کی چشمِ خشم ناک کا کحل ہوتا اور گالیوں کا عنبر حال تک پہنچ رہا ہوتا تو یوں برافروختہ جوں "خداوند کی سانس گندھک کے سیلاب کی مانند اُس کو سلگاتی"☆ ہو، وہ ایک گالی بالائے لب لا کر، باخبری کی کج ادائی سے پوچھتی ہے: کیا چاہتے ہو تم......

حال بھلا کیا کہتا اَور کیوں کہتا کہ اُس کی آرزو تو کام کر ہی چکی ہوتی...... ورنہ وہ کہتا کہ زہر فروش دردگی بیوپارن! میرے رہوار سے قطع رحمی نہ کرو۔ بس ایک بار اسے اپنی گھاس میں دیوانہ وار دوڑ لینے دو۔ سو وہ خاموش رہتا اَور اُمید و بیم بھری دل چسپی کے ساتھ اپنی آرزو کو اُس کی اُتھل پتھل سانسوں میں اَور جوبن پر متعامل دیکھتا رہتا۔ تب اس دید و باز دید ہی میں کہیں وہ جان جاتا کہ تمام سمعی بصری لمسی اور شامئی الوژن اُس کے درپے ہیں۔ ورنہ کیوں، جب وہ یہ دیکھ سُن سوچ سونگھ رہا ہوتا کہ اپنے بدنی مَس سے

☆(یسعیاہ)

ساگوانی پھاٹکوں میں آگ بھڑکا کر ازار بند کی گرہوں سے لڑتی گرتی پڑتی وہ ابھی اُس کے نیچے آ پڑے گی، وہ اُس کی آنکھ میں آ پڑتی۔ اَور پھر اس سے پہلے کہ وہ آنکھ بند کرے وہ آنکھ سے نکل کسی بافت یا خلیے میں براج بھی چکی ہوتی۔ ایک سیال خلیے کی ایک تھیلی میں ڈبکی لگا کر وہ دوسری میں جا نکلتی...... اور جب ملیئوں ملین ڈبکیاں لگا چکتی تو...... اپنے بدن کی پوشیدگی میں سے گروہ کے گروہ کٹار نکال کر خلیوں کے بخیے ادھیڑنے لگتی...... اور یوں حاصل ایکڑوں پر مشتمل جھلیوں کو باہر نکال کر ایک غالیچے کی شکل دے دیتی اَور اُس پر سوار ہو کر اَرض و سما اور وقت لاوقت کی سیر کو نکل جاتی......

حال کا بدن...... اُس لڑکی کا اُڑن قالین۔

تو وہ کیوں سُنتی!

کیا پڑی تھی سننے کی اُسے جو اپنے لیے مشتاق آنکھ کو ساکٹ سے سرجیکل صفائی سے نکال کر پہلے تو اہتمام سے چینی کی بیش قیمت طشتری میں سجائے پھر اُس میں آنکھیں ڈال کر حکم کرے: دیکھو مجھے اب...... کیا پڑی تھی سننے کی اُسے جو اپنے لیے دھڑکتے دل کے گریۂ نارسائی سے بھڑک کر دندناتی دل میں جا کر کھٹاک سے کواڑ بند کرے اور پھر طیش سے بڑھ آئے ناخونوں سے دیوارِ دل پہ حکم لکھے: اَب دھڑکو۔ اور دل اگر اپنی دھڑکن میں سچا اور صمیم ہو اور یک لمحی مکر نیند کے بعد فی الواقعی دھڑک اُٹھے تو...... از بس برہم

ہوکر جوحسینہ اسے نوچ کر پہلے مُٹھی مُٹھی بھینچے، پھر دانت کچکچاتی ہتھیلیوں کے بیچ رگڑرگڑ کے مسلے...... پھر نیچے پٹخ کر تلوے ایڑی تلے پیسے...... پیستی رہے تا دیر تا آں کہ حال کا وہ دِل مہین ولطیف ورقِ لحم ہو کر رقص گاہ کے فرش کی صورت اُس کے قدموں میں بچھ جائے...... اور جب اس تعجب خیز فرش رقص پر ایک زمانہ گزر جانے پر وہ پاکو بی، تانڈو ناچ کے دُرت میں ڈھل چکی ہو اور دِل پر ڈھائی اپنی خرابی سے مطمئن جب وہ رقاصہ پاؤں روک لینے کو ہو تو دِل بولے: تانڈو چھوڑ ٹانگو ناچ...... مجھ سنگ ایک بار...... بس ایک رات۔ پرتانڈو سننے دے تو سنے وہ اَن سُنی!

تو کوئی اور ہی سُنتا! اُس جم غفیر کے رنگ رنگ کے دیس دھرمیوں میں سے ہی کوئی...... کوئی تو سنتا! مگر کون!؟ اور کیوں!؟ کہ بیش تر وہ مرد وزن تو اپنی اپنی بے دلی، فتور یا فم معدہ، بیزاری یا تعلق کی ہر آلائش سے پاک خالص لاتعلقی کے مارے باندھے، یا فرج فاقہ بہلانے یا محض اپنی بے کیف زندگیوں کو دل چسپی کی چند گھڑیاں تحفہ کرنے کے لیے سکڑا یا بڑھا جگر تھامے یہاں طلبا طالبات کے کھیل کا حصہ...... کیوں کہ بہ ہر حال، یہاں روزانہ کی بنیاد پر کھیلا جانے والا کھیل رومی اکھاڑوں میں کھیلے گئے کھیلوں سے دل چسپی میں کسی طور کم نہ تھا۔

تو وہ کیوں سنتے! اُن میں سے کوئی کیوں سنتا! دن بھر کی باچھیں کھلاتی، ٹوکروں حظ و مسرت لٹاتی تفریح کے بعد...... آنند بھرے آرام سے مطمئن، آسودہ، مطبخ کی طرف پورا منھ کھول کر وہ جماہیوں کے درمیان پوچھتے: اور کتنی دیر ہے......

پھر اپنے استفسار کو اُوں آں ایں ایں گُوں گاں گی گی میں بدل جانے دیتے ہوئے وہ مطبخ سے آتی آوازوں کو علائم وتمثالات میں ڈھال کر دِل میں اُتار لیتے، پھر کھانے کی میز پر پڑی چھوٹی بڑی چیزوں کی مدد سے اِن علائم کو توڑتے کھولتے ہوئے وہ دائمی طور پر اُلجھے تذکیری تانیثی اعضا کے ساتھ سنگ بستہ ہو جاتے......

اور مطبخ میں مسالا بھونتی تذکیر و تانیث تک میز پر سے اُٹھتی آوازوں کے علائم کی گرہ کشائی بہ خوبی پہنچ رہی ہونے کے سبب دیگچی میں مسالے کے ساتھ ساتھ علائم وتمثالات بھی بھن رہے ہوتے، تا آں کہ...... وہ تذکیر و تانیث اگر اپنی آگ میں جل نہ اُٹھے تو اپنی بھیگ سے لڑکھڑا ضرور جائے جب کہ سیدھے ہاتھ پر دھری رکابی میں لہو میں تر ایک پارچۂ لحم کو گردشِ خون کی یاد تھرتھرا رہی ہو اور فی الاصل یہ تھرتھراہٹ اُس زندہ جان ور کی، عین صحت مندی کی حالت میں کھڑے کھڑے کاٹ لیے گئے، اپنے گوشت کے لیے پکار کا جواب ہو۔ پھر یہ پارچہ کاٹ کر زخم بھدے پن سے سی دیا گیا ہو خواہ مٹی یا گھاس پھونس سے بھر دیا گیا ہو اور وہ زندہ حیوان کانپتی ٹانگوں بلبلا کر اور یہ پارچہ تھرتھرا کر ایک دوسرے کو

دردِ جدائی ترسیل کرتے رہے ہوں تو کرتے رہے ہوں۔ تو خواب گاہی خیالوں میں غلطاں وہ مردوزن۔ پارچۂ لحم کے ساتھ مصروف یا اُس کے منتظر، حال کی کیا اُور کیوں سنیں!

اُور اُن کی اولادیں۔ غزالی کے طلبا طالبات۔ حال کے ساتھ اچھی جھڑپ کے بعد وہ گھٹنے پیٹ میں دیے ادھ کھلے منھ کے ساتھ خواب خرگوش میں تھے...... غیر اغلب نہیں کہ دِن بھر کی حقیقت کو خواب میں حقیقت کر کے وہ لطف، تفریح پکنک اور مہم جوئی سے مملو اُس دن کو پھر سے جی رہے ہوں اور یہ غزالی کے فی الواقعی رانجینئرڈ رور چوئیل ماضی میں جا کر جی آنے سے زیادہ نشاط انگیز ہو کیوں کہ آپ بیتی خوش کیتی کو خواب کیتی کر کے جینا ہی فی الاصل ہیشگی کے بہشتوں میں جی آنا ہے۔ اُور یہ بھی غیر اغلب نہیں کہ ان بہشتوں کو قبل از آخرت جی لینے کے لیے اور اِن میں اپنے قیام کو دائمی طور پر یقینی بنانے کے لیے ہی وہ آخرت قبل از آخرت کے تصور کو حقیقت میں بدلنے کے لیے، کسی دوسرے وقت دوسری جگہ، حال کے ساتھ ایک اور جھڑپ کے لیے خود کو تیار کرتے ہوں۔

مگر مجھے اعتراف کرنے دو بھتیجے...... کہ میں نہیں جانتا کہ فعل حال مطلق بارے بات کس فعل میں کی جائے۔

ڈر

محمود احمد قاضی

''لالا! میں پوچھتا ہوں ڈر کسے کہتے ہیں۔ یہ ڈرنا کیا ہوتا ہے؟''

بیٹھک میں بچھی خاک رنگ جگہ جگہ سے اُدھڑی ہوئی چٹائی سے اُٹھ کر جاتی بچوں کی لائن میں لگا آخری بچہ لائن سے ٹوٹ کر مڑا اور اب اپنی کمر پر دونوں ہاتھ باندھے میری طرف کسی بھی جذبے سے عاری احساس والے چہرے کے ساتھ دیکھے جاتا تھا۔ میں جو اپنی گدّی پر بیٹھا لکھنے والے گتے پر لگی پُوندھی میں پھنسے پیلے کاغذ پر دوات کی سیاہی میں ڈوبے قلم کو رکھ چکا تھا بے زاری سے اُسے تکنے لگا۔ وہ آٹھ نو سال کا بچہ، چوتھی جماعت کا طالب علم، گلی کی مسجد کے خطیب مولوی کفایت اللہ کا بیٹا، ایسی ان ہونیاں اکثر کرتا رہتا تھا۔ ایسے اوٹ پٹانگ سوالات اس کے ذہن کی شیطانی پٹاری میں ہر وقت بھرے رہتے تھے۔ میں کبھی اُسے جواب دیتا کبھی نہ دیتا۔ بعض دفعہ اسے مطمئن کرتا اور کبھی ٹال جاتا، اُسے بس دیکھتا ہی رہ جاتا۔ کئی برسوں سے مسلسل ایک ہی بیٹھنی بیٹھ بیٹھ کر کتابت کرنے سے میرا جسم سکڑنا شروع ہو گیا تھا اور بیٹھک میں جلنے والے واحد ساٹھ واٹ کے بلب کے ناکافی جھلکارے نے میری آنکھوں کی روشنی اس حد تک ماند کر دی تھی کہ اب میں شاید اندھا ہونے کے قریب تھا۔ کورچشمی کا احساس اس لمحے کچھ زیادہ ہی شدید ہو رہا تھا۔ میں نے آنکھوں پر ہاتھ سے سایہ کیا۔ وہ جُوں کا تُوں ساکت وہیں رُکا ہوا تھا۔ اُس کے گھٹنوں پر پاجامہ مسکا ہوا میلا تھا اور گھٹنوں کی چپنی کی دو گولائیوں کے سائز کے گومڑوں کی طرح باہر نکلا ہوا تھا۔ اُس کے موٹے کپڑے کی قمیض کسی قدر صاف تھی لیکن اتنی بھی نہیں کہ اُسے اُجلی کہا جا سکے۔ بس گوارا تھی۔ قمیص کا کپڑا کچھ اس قسم کا تھا کہ اُس کے جسم پر تمبو کی طرح تنا ہوا لگتا تھا۔ اُس کی آنکھوں میں بے قراری اور اضطراب تو سدا سے موجود ہی تھا لیکن اس کی صاف شیشہ آنکھوں میں بے حد زہریلی عبارتوں کا عکس جھلکتا تھا۔ وہ کبھی پرسکون کیفیت میں نہیں ہوتا تھا۔ میں نے قلم واپس دوات میں ٹھونسا۔ گھٹنے پر رکھے گتے کو ایک طرف سرکایا۔ اُسے متواتر اپنی طرف متوجہ پایا۔ میں نے ہاتھ کے اشارے سے اُسے بیٹھنے کو کہا پر وہ نہ بیٹھا۔ اُسی حالت میں رہا۔ میری چپ سے وہ اُوب رہا تھا۔ تنگ آ کر وہ جب پھر بولنے کو ہوا اور مجھے ایسے لگا جیسے اُسے سوال کیے ہوئے کئی برس بیت گئے ہوں تو میں بولا:

''اپنا سوال پھر سے دہراؤ بل کہ اسے ٹھیک طرح سے، بھلے انداز میں، ایسے ڈھنگ سے

کرو کہ میرے پلے کچھ پڑ بھی سکے"

اُس نے اپنے گول سر کو آہستہ سے گھمایا بیٹھک کے چاروں کونوں میں اُس کی نظر جاتی تھی۔ میں، میری گڈی، میرا کتا، کاغذ، قلم، دوات، استعمال شدہ کاغذات کا ڈھیر، قریب پڑا پیڑ ھا، ایک طرف ٹکا پلنگ اُس پر پڑا گدا، تکیہ، گھڑونچی پر رکھا مٹی کے کاغذی پیالے سے ڈھکا پانی سے بھرا گھڑا سب کچھ اُس کی نظروں کی رینج میں تھا۔ مجھے علم تھا وہ ہر چیز جو آس پاس موجود تھی اُسے فوکس کر رہا تھا۔ گھڑے سے سوا تین فٹ اوپر دیوار میں لوہے کے کنڈلوں والی کھڑکی تھی جس پر جالی لگی تھی اس جالی میں سے ہوا یعنی لو کودتی ہوئی اندر آتی تھی اور جسموں کو جھلساتی تھی۔ پسینہ میری گردن پر قطروں کی صورت میں نمودار ہو رہا تھا۔ لڑکے کی قمیص بھی پسینے سے گیلی ہو رہی تھی اُس کی دونوں بغلوں کے نیچے نمک چھوڑتا پسینہ دو بڑے دھبوں کی ہیئت میں پھیلتا جا رہا تھا۔

"میں ہر وقت ہر چیز سے ڈرتا رہتا ہوں۔ کہیں پتا کھا چل جائے، کوئی اونچی آواز سے بول پڑے تو میں ڈر جاتا ہوں۔ کئی طریقے ہو سکتے ہیں مجھے ڈرانے کے۔ آتے جاتے مجھے بازار میں سے گزرتے لوگوں اُن کے شور سے، کتوں اور بلیوں کی خاموشی اور گلی کی خاموشی سے بھی ڈر لگتا ہے۔ ماں کہتی ہے گرم تپتی دوپہروں کو باہر نہ جایا کرو۔ باغوں میں درختوں تلے، اُجڑے ویران راستوں میں اور پرانی حویلیوں کے کھنڈرات میں چڑیلیں چھپی ہوتی ہیں وہ بچوں کا دل نکال لیتی ہیں۔ دن تو دن ہے میں اسے کسی نہ کسی طرح گزار ہی لیتا ہوں لیکن رات... یہ تو اپنے ساتھ ایک عذاب لے آتی ہے۔ مجھے رات سے ڈر لگتا ہے۔ کالا اندھیرا مجھے ڈراتا ہے۔ جب عشا کے بعد ہمارے گھر میں چراغ گل کر دیا جاتا ہے تو ہر طرف اندھیرا ہی اندھیرا ہوتا ہے اور میں ڈرتا رہتا ہوں۔ یہ ڈر مجھے سونے نہیں دیتا اور جب..."

اپنی بات کو اپنے کلام کو بیچ میں ہی چھوڑ کر وہ کسی اور طرف دیکھنے لگتا ہے۔ خلا میں گھورتے رہنے سے وہ خود بھی مجھے ایک چھلیڈا سا لگنے لگتا ہے۔ سچی بات ہے اُس کی اس وکھنی میں کوئی ایسی بات ضرور تھی کہ جس کی وجہ سے خود مجھے بھی چٹے دن ایک نامعلوم سا ڈر گھیر لیتا ہے۔ میں اپنی کپکپی کو چھپانے کی کوشش کرتے ہوئے کھڑکی سے باہر ہوا کے مساموں سے پھوٹتی گرم لہر کو دیکھنے لگتا ہوں۔

"اپنی بات پوری کر، ادھوری نہ چھوڑ"۔

"میں سوچتا ہوں اگلی بات کروں یا نہ کروں۔ مجھے کچھ سوجھ نہیں رہا۔ شاید مجھے طریقہ نہیں آ رہا۔ ہو سکتا ہے یہ بات نامکمل ہی رہ جائے۔ میں چلتا ہوں"۔ وہ جانے کے لیے مڑا۔

"رکو... رک جاؤ۔ میں تمھاری بات سنوں گا۔ تم مجھے پوری بات بتاؤ گے ورنہ میں تمھارے

ڈر کی بابت کیسے جان پاؤں گا۔ اس وقت تم مجھے اپنا استاد نہیں دوست سمجھو''۔

پہلے تو وہ منہ ہی منہ میں کچھ بڑبڑاتا رہا پھر حوصلے کے ساتھ اپنی بات مکمل کرنے لگا۔

''...اور جب ہر رات اس اندھیرے کی آڑ میں مولوی کفایت اللہ میری ماں کی چارپائی پر کود کود کر اُسے مارتا ہے تو میں اور بھی زیادہ ڈر جاتا ہوں۔ لالا! میں نے اس لیے آپ سے سوال کیا تھا کہ یہ ڈر کیا چیز ہے؟ اس ڈر کی وجہ سے مجھے ہر وقت بخار سا چڑھا ہوا لگتا ہے۔ میرا جسم پھنکتا ہے۔ میرے پاؤں کے تلوؤں میں چیونٹیاں رینگتی ہیں۔ مجھے ایسے محسوس ہوتا ہے جیسے کوئی میرے سر میں میخیں ٹھونکتا ہے اور میری آنکھیں یوں جلتی ہیں جیسے دکھنے کو آئی ہوں۔ لالا! مجھے ایک پل کا چین بھی نصیب نہیں جب کہ میں چین سے، آرام سے اور راحت سے رہنا چاہتا ہوں''

''تو رات کو کوئی سورت کیوں نہیں پڑھتا تجھے آرام محسوس ہوگا، تیرے کلیجے میں ٹھنڈ پڑ جائے گی''

''یہ علاج تو مولوی... میرے ابے نے بھی مجھے بتایا تھا مگر آفاقہ نہیں ہوا''۔

میں شرمندہ ہو رہا تھا۔ آج میرے شاگرد نے مجھے مات دے دی تھی۔ میرے پاس اس کے سوالوں کا صحیح جواب بل کہ کوئی بھی جواب نہیں تھا۔ میں جانتا تھا وہ اس وقت اندر ہی اندر مجھ پر ہنس رہا تھا۔ اس کے چلے جانے کے بعد جب میں نے گتا پھر سے اٹھایا تو وہ مجھے پہلے سے بھاری لگا۔ جو لفظ لکھتا تھا اس کی نوک پلک مجھ سے سنورتی نہیں تھی۔ کاغذ ہاتھ کے نیچے سے پھسلتا تھا۔ حروف کی سیاہی پھیلتی تھی۔ سطر اوپر نیچے ہوتی تھی۔ میں نے بے بس سا ہو کر گتا ایک طرف رکھ دیا۔ میں نے دل میں طے کیا کہ اس شیطان دماغ والے بچے کی شکایت اُس کے باپ سے ضرور کروں گا بل کہ یہ جو میں بغیر فیس کے سبیل اللہ اُس کے بچے کو ٹیوشن پڑھاتا ہوں وہ بھی بند کر دوں گا۔ اس بچے نے مجھے ذہنی طور پر اتنا پریشان کر دیا تھا کہ میں نے سوچا اگر وہ کبھی میرے ہاتھ آ گیا تو میں آج کی بدمزگی کی ساری کسر نکال کے چھوڑوں گا۔ اسے خوب پھینٹی لگاؤں گا۔ میں نے جب اتنا سوچ لیا تو مجھے لگا کہ میں نے اپنے سر سے سارا بوجھ اتار دیا تھا۔ اب میں پھر سے سکون میں تھا۔ سو جب میں نے گتے کو دوبارہ اپنے ہاتھ میں سنبھالا تو وہ مجھے ہلکا پھلکا لگا۔ کاغذ پر میرا قلم آہستہ آہستہ چلنے لگا۔ صریرِ خامہ کی وہی مانوس موسیقیت پھر سے میرے کانوں میں رس گھولنے لگی۔ شین قاف کی گولائیاں پھر سے درست ہونے لگیں۔

میں نے ایک آدھ دن کا ناغہ جان بوجھ کر کیا۔ دراصل میں اس تمام عرصے میں پھر سے خوب سوچتا رہا تھا اور اُس نادان بے سمجھ لیکن اڑیل بچے کی باتوں کو تولتا رہا تھا۔ جب میں اُس کے باپ کو علاوہ

مسجد کے حجرے میں تھا۔ یہ عصر اور مغرب کے درمیان کا وقت تھا۔ ایک دو بندے جو پہلے سے اُس کے سامنے دو زانو ہو کر بیٹھے تھے ٹل گئے تو میں سرک کر اُس کے قریب ہوا۔ مولوی کفایت اللہ اپنی ازلی انکساری کو بہ رُوئے کار لایا۔

''ماسٹر جی۔ کیسے آنا ہوا۔ مجھے حکم کرتے میں حاضر ہو جاتا۔ آپ میرے بچے کے استاد ہیں اور ادب کی جگہ ہیں''۔

میں مسکرایا اور پھر دھیمے لہجے میں اُسے سب کچھ بتا دیا۔ اُس نے تحمل سے ساری بات سُنی۔ سر کو کئی بار آہستگی سے ہلایا۔ اس طرح اس کے سر ہلانے کا مطلب میری سمجھ میں نہیں آیا۔ میں اُس کے سر کو یوں ہی ہلتا ہوا چھوڑ کر وہاں سے چلا آیا۔ دو دن بچہ پڑھنے کو نہ آیا۔ تیسرے دن جب آیا تو اُس سے صحیح طریقے سے چلا نہیں جا تا تھا۔ اُس کے ایک پاؤں میں لنگ تھا۔ چہرے پر بڑا سا کالا دھبا تھا جو خون جم جانے کی وجہ سے تھا۔ اُس کے سر پر بھی پٹی بندھی تھی۔ سارے چہرے پر سوجن تھی۔ پڑھنے کے دوران وہ ہولے ہولے کراہتا بھی رہا تھا۔ بچے پڑھ کر فارغ ہو کر چلے گئے وہ رکا رہا۔

''آپ سے جب کچھ نہ بنا تو آپ نے میری غیبت کر دی۔ مجھے میرے باپ سے پٹوایا۔ اُس نے نہ صرف مجھے مارا بل کہ میری چارپائی اٹھوا کر جھلانی میں ڈلوا دی۔ اب اُپلوں کا کڑوا دھواں میری ناسوں سے گزر کر میرے دماغ میں گھستا ہے تو میں روتا ہوں۔ جھلانی کا اندھیرا اور میں وہاں اکیلا۔ میں پہلے سے زیادہ ڈرتا ہوں۔ اُدھر میری ماں ڈرتی ہے ادھر میں۔ لالا! یہ کوئی علاج تو نہ ہوا۔ مان لیں کہ آپ نے میرے ساتھ روند مارا ہے''۔

بات کرتے ہوئے اُس کے ہاتھ بھنچے ہوئے تھے مٹھی کی شکل میں۔ میں صاف پڑھ سکتا تھا اُس کی آنکھوں میں میرے لیے نفرت تھی۔ وہ دروازے تک پہنچ کر مڑا۔ چپ ہو کر بیٹھک کو اور مجھے بے زاری سے دیکھتا رہا۔

''آج سے آپ کو میں لالا نہیں کہوں گا صرف استاد جی کہوں گا لیکن ساتھ ہی میں یہ ضرور کہوں گا کہ آپ اچھے آدمی نہیں ہیں۔ آپ فتوری ہیں۔ شرارت کرنے والے۔ ویسے بھی مجھے لگتا ہے کہ آپ کو آتا جاتا تو کچھ ہے نہیں''

اس کی مسکراہٹ اتنی زہریلی تھی کہ میں گھبرا گیا۔

''دفع ہو جا۔ شکل گم کر اپنی۔ دوبارہ ادھر کا رُخ نہ کرنا'' غصے سے میرا گلا بیٹھا جا رہا تھا۔

وہ چلا گیا۔ وہ دوبارہ مجھے کبھی نظر نہ آیا۔ اُس کے متعلق مجھے پتا چلتا رہتا تھا۔ وہ تقریباً ہر چیز سے بے گانہ ہو بیٹھا تھا۔

اس کی یہ بے گانگی اس کے باپ کو اور بھی زچ کرتی تھی۔ پھر اس کی ماں مر گئی۔ جب اُس کی ماں مری تو وہ میٹرک کا امتحان دے چکا تھا۔ اُس کا نتیجہ آیا وہ بہت اچھے نمبروں میں پاس ہو گیا تھا۔ تب ہی وہ غائب ہو گیا۔ وہ یہ گلی محلّہ اپنا گھر چھوڑ کر پتا نہیں کدھر کو نکل گیا تھا۔ مولوی کفایت اللہ نے اپنی بیوی کے مرنے کے صرف چار ماہ بعد دوسرا نکاح کر لیا وہ پہلے جیسے اطمینان سے مسجد کو سنبھال رہا تھا۔ اُس نے لڑکے کو ناخلف قرار دے کر اُس سے اپنا ہر قسم کا ناتا توڑنے کا اعلان کر دیا تھا۔ وقت کے تیزی سے گھومتے پہیے کے ساتھ لوگ اس لڑکے کو اور اُس کے اُس حیران کر دینے والے وتیرے کو بھولنے لگے اور پھر بالکل ہی بھول گئے۔ جب وہ ایک بالکل ہی بھولی ہوئی داستان بن چکا تو ایک دن اچانک واپس آ گیا۔ اپنے جانے کے کوئی چار سال بعد...وہ پولیس کے نرغے میں تھا اس کے ہاتھوں میں ہتھ کڑی تھی۔ خبر یہ تھی کہ اُس نے کسی کو قتل کر دیا تھا اور پولیس ضابطے کی کارروائی کے سلسلے میں اُس کے باپ کے پاس آئی تھی۔ باپ کی وہی رٹ تھی میں پہلے ہی اعلان کر چکا ہوں کہ یہ میرا بیٹا نہیں ہے۔ میرا اُس کے ساتھ کوئی تعلق اب باقی نہیں رہا۔ یہ اپنے ہر قول و فعل کا خود ذمے دار ہے۔ اسے میری آنکھوں سے دُور کیجیے۔

پولیس والے اُسے لے کے چلے۔ پتا چلا کہ وہ وہاں اُس بڑے شہر میں شام کو پارٹ ٹائم جاب کر کے ایک کالج میں پڑھ رہا تھا۔ وہ ان دنوں فورتھ ایئر کا طالب علم تھا۔ ایک دن وہ ادھیڑ عمر شخص جو اُس کے ساتھ ایک شراکتی کرائے دار کی حیثیت سے رہ رہا تھا دن دہاڑے اُس کی چارپائی پر گود پڑا تو یہ اُس کے ساتھ گتھم گتھا ہوا اور بالآخر اس نے سبزی چھیلنے والی چھری اُس شخص کے پیٹ میں گھونپ دی۔ اُس آدمی کی انتڑیاں کٹ کر باہر گریں اور اس نے موقع پر ہی دم توڑ دیا۔ یہ خون آلود چھری کے ساتھ خود ہی قریبی تھانے میں حاضر ہو گیا۔ اس نے اپنے جرم کا اقبال کر لیا اور اپنی گرفتاری دے دی۔ سب لوگ یہ واقعہ سنتے تھے اور سب کے چہرے فق ہوتے تھے۔ اُن کے خیال میں لڑکے کے لچھن شروع ہی سے ایسے تھے کہ وہ کچھ بھی کر سکتا تھا۔ پولیس اُسے ساتھ لیے ہوئے جب میری بیٹھک کے قریب سے گزری تو اُس نے رُک کر اندر جھانکا۔ بچے ٹیوشن پڑھنے میں لگے تھے۔ میں اپنے گھٹنے پر گتا رکھے کتابت میں مگن تھا۔ اُس نے ہتھ کڑی چھنکائی۔ میں نے اُس کی طرف دیکھا۔ وہ میری آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دیکھ رہا تھا اور مسکرا رہا تھا۔

"استاد جی آج میں اگر آپ سے برسوں پرانا وہی سوال کروں تو کیا آپ مجھے اس کا جواب دے سکیں گے؟"

وہ ہنسا، مڑا اور مڑ کر چلنے لگا۔ اُس کی ہتھ کڑی چھنکتی جا رہی تھی۔ لوگوں کے قدموں کی دھمک ختم ہوتے ہی پوری گلی میں سناٹا چھا گیا۔ ٹیوشن پڑھنے والے بچے بھی خاموش تھے۔ اُن بہت سے بچوں کے درمیان ہوتے ہوئے بھی پتا نہیں کیوں مجھے ڈر سا لگنے لگا۔ میں سہم کر اپنے کتابت والے گتے کی اوٹ میں ہو گیا۔ میرا جسم مسلسل کانپ رہا تھا۔

گومگو

نورالہدیٰ سید

اور دھماکے،

اور چیخ پکار،

اور چھیتھڑا لاشیں،

اور سوگواری،

اور آہ وزاری...!

صرف دو دن پہلے ٹی وی میڈیا نے صاف صاف دکھایا تھا اور،

پھر کانپ رہے تھے سارے لوگ،

پھر اشک بار تھیں ساری آنکھیں!

میں انھی خیالوں میں گم بیٹھا تھا۔ میرے ہاتھ ٹی۔وی کے ریموٹ کی طرف بڑھتے تھے اور واپس ہو جاتے تھے۔ اعصاب ان مناظر کو دیکھنے کے لائق نہ رہے تھے۔ دروازے کی گھنٹی بجی تو میں چونک اٹھا۔ دروازہ کھولا تو سامنے تمجید ملک کھڑا تھا اور بدلا ہوا سا تھا۔ ہم دونوں بلا کچھ کہے سنے اندر کمرے میں آ گئے اور بیٹھے رہے۔ سمجھ نہ پا رہا تھا کہ بات کہاں سے شروع کی جائے۔ اُس کا بھی یہی حال ہوگا۔

"اتنے دنوں کہاں رہے؟"

اچانک میں پوچھ بیٹھا۔ اُس نے جواب دینے میں ذرا توقف کیا۔ پھر کہنے لگا:

سٹیٹس سے نکلا تو ڈنمارک گیا، وہاں سے جرمنی چلا گیا۔ چند دن وہاں رُکا اور آج یہاں پہنچا ہوں۔

"اچھا کیا آج آئے؟" میں بولا۔

گھر کے لوگ بھی یہی کہہ رہے تھے۔

اُس نے مختصر آبتایا۔ تو اس کی اُداسی کا سبب میری سمجھ میں اور زیادہ آنے لگا تھا اور میں اندر سے تنور کی لکڑی کی طرح چٹخنے لگا۔ میں اُس سے پوچھ بیٹھا:

''یہ سلسلہ کب تک جاری رہے گا؟''

وہ تنک کر بولا:

''تم کیا سمجھتے ہو، یہ تم بتاؤ!''۔

اس کے بدلے ہوئے لہجے کے پیش نظر میں نرمی سے بولا:

''تشویش کی صورت حال ہے''۔

اُس نے میرے جذبات کا احساس کرتے ہوئے کہا:

''اُن کا منصوبہ بڑا اور پیچیدہ ہے۔ اِدھر پڑوسی نے ہمارا گھر تاک رکھا ہے۔ ہم پھنس کے رہ گئے ہیں''۔

''ڈنمارک والوں کا کیا رول ہے؟ تم تو وہاں گئے بھی تھے''۔

''ہاں گیا تو تھا!''

تجدید کچھ سوچتا ہوا بولا۔ اور ذرا دیر رُک کر کہنے لگا:

''وہ بھی ملے ہوئے ہیں اور فتنے برپا کیے ہوئے ہیں۔ اور وہ زور آور بھی بے مثال ہیں۔ ایسے میں احتیاط لازم ہے۔ حالاں کہ اطمینان پھر بھی ممکن نہیں۔ جنگ مسلط کرنے میں کون سی قباحت ہے اُن کو، تم دیکھ ہی رہے ہو۔ مان لو یا دے دو، خیر اسی میں ہے کہ مان کے دو تا کہ پاؤں زمین پر جمے رہیں تو کوئی حل سامنے آئے۔ بھاگا سو گیا۔ آگے نصیب جیسے سکندر کی موت اور چندر گپت موریہ کا نصیب، شیر شاہ کی موت اور ہمایوں کا نصیب۔ جب کہ آج کی صورت حال بھی مختلف ہے۔ یہ سب کچھ محض ناعقلی اور ہول ناکی کو مدعو کرنے کا عمل ہے''۔

''ہوں!''...... میں اپنی سوچ میں ہنکارا تھا۔ تجدید رُک کر میری طرف دیکھنے لگا تھا۔ میں اس کی طرف دیکھتے ہوئے کہنے لگا:

علما اور اکابر بے عمل سے ہوئے خاموش بیٹھے ہیں اور ہر طرف آسیب کا سایہ ہے جو پھیلتا چلا جا رہا ہے۔

تجدید ملک نے بات کو آگے بڑھایا۔ بولا:

''ایک سازش ہے، ساتھ اس کے بے شمار فتنے ہیں''۔

''بے روزگاری بھی تو بہت ہے، ساتھ اس کے جہالت ہے، لوگ غربت کے مارے ہیں''۔ اُس نے میرے خیال سے اتفاق کرتے ہوئے کہا:

دیکھو، یہ مسئلہ نیا نہیں ہے اور صرف پاکستان کا مسئلہ بھی نہیں ہے۔ کم و بیش آدھی دنیا کا مسئلہ ہے۔

جن قوموں نے دانش اور دیانت کو اپنایا وہ ایسے تمام مسائل سے نکل گئے۔ کوئی کسی کو یوں ہی کچھ نہیں دیتا۔ ایسا سوچنا سرتاسر عبث ہے!

اہلیت کے بغیر کوئی کسی کو کچھ بھی نہیں دے سکتا۔ کیوں کہ اہلیت علم سے ہے اور علم وہ جو انڈسٹری اور ٹیکنالوجی کو درکار ہے اور مہنگا ہے۔۔تو پھر غریب کو کپڑا کون دے سکتا ہے، روٹی کیسے میسر ہوگی اور مکان؟... تم غور کرو کہ غربت ختم کرنے کے لیے اہلیت، علم، انڈسٹری اور ٹیکنالوجی سب کچھ دولت ہی سے ممکن ہے اور اس کے پیچھے ڈالر ہے۔ گویا اس کے لیے Proactive ہونا ضروری ہوتا ہے۔

''یہ Proactive ہونا کیا ہوتا ہے؟''

تجمید ملک بول کے رُکا تو میں نے اس سے پوچھا۔ وہ مسکرایا، کچھ نہ بولا۔ پھر کہنے لگا۔

''ہم لوگ اُن کے فتنوں کا شکار ہیں جو پُرتعیش زندگی کے فتنوں کا شکار ہیں''۔

وہ اپنی بات ختم کر چکا تھا اور کچھ سوچ رہا تھا۔ پھر کہنے لگا کہ وہ اس حوالے سے ایک قصہ سنانا چاہتا تھا۔ یہ دھماکوں کی طرح اعصاب شکن نہیں ہے، میں یقین دلاتا ہوں تم اس کو ایک قصہ ہی کہہ سکتے ہو۔ ایک نوجوان کارٹونسٹ رآرٹسٹ کا قصہ۔ اس کی پُرتعیش زندگی کی خواہش کا قصہ!۔ جو کئی لوگوں کے درمیان طرح طرح سے مشہور تھا۔ اس کے راوی اور شاہد کے مطابق وہ ایک ماہرِ فن کار تھا۔ وہ اپنی لکیروں کی زبان سے طنز کرتا تھا، تنقید کرتا تھا اور تضحیک بھی کر سکتا تھا۔ وہ ایک اخبار کے لیے اسکیچ بناتا تھا اور کارٹون۔ لیکن اس کی اُجرت اس کی ضروریات پوری نہ کر پاتی تھی۔

''وہ کارٹونسٹ ڈنمارک کا تھا، یا ناروے کا یا کہیں اور کا''۔ میں نے پوچھا تو اس نے کہا کہ اس سے کیا فرق پڑتا ہے اور کہنے لگا:

''میں نے اس آرٹسٹ کو دیکھا نہیں، اس کی آپ بیتی پڑھی نہیں۔ یار باشی کے چند دن جرمنی میں گزارے تھے۔ انھی میں قصے کا راوی ملا اور آرٹسٹ کے نزدیک رہنے والے شاہدین نے اپنے اپنے زاویے سے تفصیلات بتائی تھیں''۔

میں چپ چاپ اسے دیکھ رہا تھا۔ وہ کہنے لگا۔

انھی لوگوں میں سے ایک نے کہا تھا کہ اُس کی اجرت اتنی کم تھی کہ وہ اپنی ضروریات میں اضافہ کر ہی نہیں سکتا تھا۔ کبھی کبھی اس کی گرل فرینڈ لارا اس کی رات کو دل کش بنا جاتی تھی لیکن اس کی خاطر اسے اپنے اکلوتے کریڈٹ کارڈ کی مدد لینی پڑتی تھی۔

ایک رات کا واقعہ یوں بتایا گیا کہ لارا کے ساتھ کچن ٹیبل پر بیٹھا وہ فرائیڈ فش اور شراب سے شغل کر رہا تھا۔ اچانک اُس نے جیب سے ایک سکہ نکالا اور لارا کی ہتھیلی پر رکھ کر بولا۔ ٹاس کر لیتے ہیں۔" لیکن یہ ٹاس کا ہے کا؟!" لارا نے خاص دل ربایانہ انداز میں پوچھا تو وہ جلدی جلدی بولا: بس ایک بوسے کے لیے برہنہ، ایستادہ! لارا کھلکھلا کر ہنس پڑی اور وہ یہ بھی نہ سوچ سکا کہ وہ عجیب سی خواہش تھی جو اس کے سر میں سرایت کر گئی تھی۔ لارا نے سکہ لوٹاتے ہوئے اس سے پوچھا: "اضافی ڈالر دو گے؟"۔ "یس" وہ خوش ہو کر چلایا۔ اور صبح ہوئی تو لارا اضافی رقم لے کر چلی گئی۔ وہ احمقانہ منظر آرٹسٹ کے فن میں ظاہر ہوا۔ ایڈیٹر نے دیکھا، بے حد خوش ہوا۔ اس نے کارٹونسٹ کو بہ طور انعام اضافی رقم دیتے ہوئے کہا۔ یہ خوش گوار تبدیلی ہے اسے جاری رکھو۔ اس نے مزید دو Nude اسکیچ کیے اور وہ دونوں بلاعنوان شائع ہوئے۔ خطوط کا تانتا بندھ گیا۔ اکثریت تعریفی خطوط کی تھی۔ ایک خط میں لکھا گیا تھا کہ وہ دونوں لوط کی بیٹیاں تھیں اور عذاب کی بارش کے بعد نسل انسانی کی افزائش کے لیے لوط کے ساتھ تعاون کر رہی تھیں اور وہ شخص عذاب کی بارش سے پہلے نوعمر لڑکے کا بوسہ لے رہا تھا۔ خطوط میں یہ بھی مذکور تھا کہ بلاعنوان ہونے کی وجہ سے قاری کو غور کرنے اور ان سکیچز سے لطف اندوز ہونے کا موقع ملا تھا اور ذہن ان مناظر سے اور آگے پوپھی آئی اور سدرم تک جاتا ہے۔

تخلیقی معنویت اور لطف اندوزی کے اعتراف میں انعام کا ڈھیر لگ گیا تھا جو ڈالرز میں تھا۔ ساتھ اس کے کئی ہم بستری کے آفرز بھی تھے۔ اسی دن سے وہ Casino جانے لگا تھا، وہاں 'جوا' کھیلتا، اچھی شراب پیتا اور اپنی کئی نئی گرلز فرینڈز کے ساتھ رقص کرتا تھا۔ لارا کو بھی کئی بار اس کے ساتھ دیکھا گیا تھا۔ اس کی خواب گاہ گنگنانے لگی تھی۔

اور اس رات جب وہ زیادہ نشے میں تھا تو اُس کی گرل فرینڈ جو راوی کی بھی دوست تھی اسے چھوڑنے اس کے گھر گئی تھی۔ راوی کو اسی نے بتایا تھا کہ جب وہ بستر پر پڑا ہوا تھا تو یکا یک وہ بڑبڑانے لگا تھا۔ کہہ رہا تھا:

"یہ دیکھو، میرے اندر تن کر کھڑا ہو گیا ہے، یہ۔ اور سوال کرنے والا ہے"

یکا یک وہ زور سے بول اٹھا:

"پوچھ" کیا پوچھنا چاہتا ہے تو؟"

لیکن نشے کا بوجھ حاوی تھا۔ خمار کی حالت میں کچھ دیر بے خبر رہا اور جب بے خبری کی لہر میں کمی

واقع ہوئی تو وہ للکارنے کے انداز میں کہہ رہا تھا:

"تُو سوال نہیں کرسکتا، میں نے تجھے اختیار نہیں دیا"۔

اس کا یہ لہجہ اس کے بعد ذرا ماند پڑ گیا تھا۔ وہ اب سمجھانے کے انداز میں کہہ رہا تھا:

معاشرتی برائی، اخلاق سوز کارٹون اسکیچز، جنسی بے راہ روی اور امرد پرستی کے خلاف... سارے تصورات کہنہ اور دقیانوسی ہو چکے ہیں اور جبر کے زمرے میں داخل کیے جا چکے ہیں۔ ہاں ٹھیک ہے، ایک جبر کا سلسلہ قائم ہے وہ ڈالر کا ہے۔ ڈالر کل بھی تھا... یہ شکلیں بدل بدل کر باقی رہ جاتا ہے۔ اس نے پوری دنیا کو تنگ اور مضطرب کر رکھا ہے اور سبھی اس کے ساتھ ہو جاتے ہیں۔ فرد، مملکت اور یہ ساری سائنس اور ٹیکنالوجی... ڈالر ہی کے اختیار میں ہیں اور ساری تباہی بھی، اور کیپری کا جزیرہ؟... وہ بھی!! میں وہاں کیوں جانا چاہتا ہوں؟ تو نے اس سوال کو کیوں نہیں سوچا۔ میں بتاتا ہوں۔ میں اس جزیرے میں جا کر گموراہ اور سدوم کا تقابلی لطف اٹھانا چاہتا ہوں حتیٰ کہ وہ بھی ماضی کا حصہ ہو جائے مگر مجبور ہوں اس کے لیے اضافی ڈالر کہاں سے لاؤں۔ اضافی ڈالر کتنوں کے پاس ہیں۔ یہ تو ہی انھیں سمجھا بھائی، اُن کو ٹھیک طرح سے سمجھا۔ ورنہ اگر میں نے تجھے اپنے اندر سے نکال کر باہر کر دیا تو تُو بھی تڑپے گا درد نا معلوم سے، کراہے گا اذیت ایزدی سے۔ ابھی تو سکون سے ہے کیوں کہ تو نہیں جانتا ہم جنسی کی لذت اور کیپری کا کیا تعلق؟ اور تو نہیں جانتا کہ جنسی فعل اپنے نقطۂ انتہا پر موت اور زندگی سے ماورا ہوتا ہے۔ اور یہ میرا معتوب قلم، اس پر بے شمار دولت بھی دباؤ ڈالنے سے عاجز ہے، تو مان لے میں سچ کہہ رہا ہوں۔

"تم جذباتی کیوں ہوئے جا رہے ہو؟"

میں تجید کے قصہ گوئی میں مخل ہوا تو وہ کہنے لگا۔

میں جذباتی نہیں ہوا ہوں۔ اصلاً راوی کے جذبات شامل ہو گئے تھے جو میرے حافظے میں ہیں۔ پھر کہنے لگا:

"تم بور ہو رہے ہو شاید"۔

اس نے میرے جواب کا انتظار نہ کیا اور قصے کا اگلا حصہ سنانے لگا۔ میں سوچتا رہا کہ وہ لامحالہ وہ قصہ پورا کرنا کیوں چاہتا تھا۔ وہ کہہ رہا تھا:

وہ لوگ، جو آرٹسٹ کو بہت قریب سے جانتے تھے ان کا کہنا تھا کہ اگلی رات جو آئی تھی وہ اس کی زندگی میں شدید Twist لے کر آئی تھی۔ وہ نصف شب کا عمل تھا وہ چارکول سے کوئی پورٹریٹ بنا رہا تھا۔

کال بیل بجی تو اُس نے دروازہ کھولا۔ ایک شخص ہاتھ میں ایک سیاہ بریف کیس لیے کھڑا تھا، اس کے ساتھ ایک عورت تھی۔ وہ شخص بلاتوقف اندر آ گیا۔ وہ کچھ دیر بیٹھا اور چلا گیا۔ وہ بریف کیس کے ساتھ اُس عورت کو چھوڑ گیا تھا۔

کچھ یاروں نے کارٹونسٹ کا ایک جملہ دہرایا تھا کہ ''مہذب عورت اور اضافی ڈالر کی یک جائی بعید از قیاس ہے'' اور اضافی ڈالر؟... انھی لوگوں میں سے ایک شخص نے کہا تھا کہ اس آرٹسٹ کے ذہن میں اضافی ڈالر کا وسیع مفہوم تھا۔ اس آرٹسٹ کی گرل فرینڈ لارا کے ایک دوست نے جو محفل میں موجود تھا کہنے لگا کہ ایک رات لارا نے آرٹسٹ سے اپنی حیرت کا اظہار کرتے ہوئے کہا تھا کہ وہ عورت جب بریف کیس کھول کر اُس کو ڈالرز دکھا رہی تھی تو وہ اسے خوب صورت لگی تھی۔ اور وہ سوچنے لگا تھا کہ کیا وہ مہذب عورت تھی؟ وہ اپنے اس خیال سے مایوس ہوا جا رہا تھا کہ کہیں ڈالرز جو اس بریف کیس میں تھے اس عورت سے روٹھ نہ جائیں۔ آرٹسٹ نے وسوسے کے عالم میں، ڈالرز کو ہاتھ لگایا تھا اور نہ اس عورت کو۔ لارا نے آرٹسٹ سے جب یہ بات سُنی تھی تو بے حد خوش ہوئی تھی لیکن پھر وہ یکا یک بُجھ سی گئی تھی جب اُس نے کہا:

''غسل خانے وہ پہلے گئی تھی اور برہنہ لوٹی تھی۔ اُس کے بعد میں گیا اور برہنہ اُس کے پاس آ گیا تھا لیکن اسی عورت نے اس کو اپنی طرف کھینچ کر اس کا بوسہ لیا تھا''۔

کارٹونسٹ کے اس بیان میں مجھے سچائی بہت کم محسوس ہوئی تھی۔ مگر اب یہ اُس قصے کا حصہ ہے۔

تجمید ملک نے وضاحت کی اور کہنے لگا:

صبح کے وقت بریف کیس میں موجود رقم کا ایک چوتھائی حصہ اُس نے نکالا اور آرٹسٹ کو بتایا کہ یہ چوتھائی رقم اس کا حصہ ہے۔ اور وہ اپنے حصے کی رقم لے کر چلی گئی۔

جب وہ دفتر پہنچا تو اخبار کے ایڈیٹر نے اس کو معنی خیز نگاہوں سے دیکھا، مسکرایا اور اپنے پاس بٹھا کر ایک خصوصی اسائنمنٹ کی تفصیل بتائی اور ایک چھپی ہوئی تحریر اس کو دی۔ وہ اس کو پڑھتا رہا۔ پھر کچھ کہے بغیر وہ ایڈیٹر کے کمرے سے باہر نکل گیا۔ لارا کے اس دوست کا بیان ہے کہ وہ آرٹسٹ رات میں Casino گیا تھا لیکن اس نے جوا کھیلا، نہ رقص دیکھا اور شراب بھی کم سے کم پی کر جلد ہی گھر لوٹ آیا تھا۔

جب وہ بستر پر گیا تو اُس نے لارا کو پچھلی رات کی وہ ساری باتیں بتائیں اور کہنے لگا:

وہ عورت، جو بریف کیس کے ساتھ اس کے پاس رہی، کہتی تھی، ''میں تمام پیغمبروں کا احترام کرتی ہوں'' اس نے ایسا مجھ سے کیوں کہا؟ کیا وہ یہ جتانا چاہتی تھی کہ وہ گلوبل سوسائٹی کی ماڈریٹ انسان تھی؟

کیا ایک ماڈریٹ انسان کے لیے یہی کافی ہے جو اس نے کیا۔ اس کے کہے پر میں یقین کر لیتا کیا وہ یہی چاہتی تھی؟ ایسا کہنے کی ضرورت کیا تھی؟ میں یہودی نہیں ہوں۔ میں نے کب اُس سے کہا تھا اس عورت نے اس طرح کیوں پوچھا کہ 'میرے ساتھ آپ نے کیسا محسوس کیا؟'۔ وہ اس عورت کے اس سوال پر برہمی کا اظہار کرتے ہوئے کہنے لگا کہ اس نے آخر کیوں نہ کہا کہ "واقعی میں نے آپ کے ساتھ یادگار رات گزاری"۔ اسے شدید پچھتاوا تھا کہ اس عورت کو وہ مہذب عورت سمجھ بیٹھا تھا۔ وہ کچھ بولتا رہا، کچھ سوچتا رہا اور سو گیا۔ صبح جب وہ جاگا۔ ٹیلی فون کی گھنٹی بج رہی تھی دوسری طرف شخص وہی تھا جو اُس رات عورت اور بریف کیس کے ساتھ آیا تھا۔ اُس نے فون پر ریکارڈڈ متن کے انداز میں بات کی اور فون بند کر دیا۔ کارٹونسٹ اس کی ساری باتیں سنتا رہا اور ایک لفظ بھی نہ بولا۔ عجیب ہی Message دے گیا۔ کارٹونسٹ بڑبڑایا اور لارا بستر سے اُٹھ بیٹھی۔

وہ دفتر گیا تو ایڈیٹر نے اُس کو ایک اور طرح کی اسائنمنٹ دیتے ہوئے کہا:

"اب تم کارٹونسٹ نہ رہے، اس اسائنمنٹ کے تحت"۔

وہ حیرت سے سوچتا رہا:

"کیا خوب اسائنمنٹ ہے، فن کار کا فن چھین لیا اُس نے آن کی آن میں"۔

اخبار اُس نے دیکھا، کارٹون حسبِ معمول چھپے ہوئے تھے اور وہ کسی اور کے تھے۔ وہ جھنجھلا اٹھا۔ ایڈیٹر کے کمرے سے نکلتے ہوئے وہ بڑبڑا رہا تھا:

گلوبل سوسائٹی، گلوبل سوسائٹی!

اس کا جملہ ایڈیٹر نے سنا مگر خاموش رہا۔

قصہ مکمل کر کے، تجمید ملک اداس اور نڈھال بیٹھا تھا۔

"کوئی اور صورت؟"

میں نے خود سے پوچھا۔

"پھر وہی مناظر دو دن قبل کے سے"

کسی نے جواب دیا۔

میں ٹی وی آن کرنا چاہتا تھا لیکن میرے ہاتھ آگے نہ بڑھ پائے۔ اعصاب مفلوج سے ہو رہے تھے اور ہم دونوں کمرے کے پرہول سناٹے میں گم صم بیٹھے وجود کو مسمار ہوتا دیکھ رہے تھے۔

بن کے رہے گا

آصف فرخی

بجلی اس وقت تک گئی نہیں تھی۔

کسی بھی لمحے جا سکتی ہے، امی جان نے اس خیال سے کھانا لگا دیا تھا۔ نہیں تو اندھیرے میں کھانا پڑے گا اور پھر بڑی بھابی کے بقول، ہر نوالے پر نشانہ لیے جاؤ کہ منھ کی سیدھ میں جائے، ناک میں نہیں۔

یوں بھی آٹھ بج گئے تھے۔ ابا جان عموماً اسی وقت کھانا مانگتے ہیں۔ لیکن آج جب کھانا لگ گیا تو وہ اپنے کمرے سے باہر ہی نہیں نکلے۔

امی جان نے زور سے آواز دی۔ ''آ یئے ناں بھئی...'' بڑی بھابی اور بھیا بھی آج گھر پر کھانا کھا رہے تھے۔ بھیا ذرا دیر پہلے اپنے دفتر سے واپس آئے تھے۔ ہاتھ منھ دھو کر سیدھے میز پر آ گئے۔ انھیں جلدی ہو رہی تھی۔

انھوں نے اپنی پلیٹ میں روٹی نکال لی تھی۔ مگر نوالہ توڑا نہیں تھا۔ یہ دیکھ کر امی جان اور جلدی کرنے لگیں۔

''اب آتے کیوں نہیں؟'' امی جان نے زور سے آواز دی۔ ''روٹی ٹھنڈی مٹی ہو جائے گی...''

جواب میں خاموشی رہی۔ چپلوں کے گھسٹنے کی وہ آواز نہ آئی جس سے دور سے پتا چل جاتا تھا کہ ابا جان آ رہے ہیں۔

''خود ہی تو غل مچاتے ہیں کہ آٹھ بجے کھانا نکال لیا کرو۔ معلوم ہے کہ یہ ڈرامے کا وقت ہے۔ ٹی وی پر ایک ہی تو پروگرام میں شوق سے دیکھتی ہوں۔ کیا مجال کہ کبھی دیکھنے کو مل جائے... کہاں رہ گئے؟'' انھوں نے ایک بار پھر پکارا۔ انھوں نے روٹی کی پلیٹ میں تھوڑا سا سالن نکال لیا اور روٹی مٹھی میں دبا کر میز سے اٹھیں، پھر ٹی وی کے سامنے والے صوفے پر بیٹھ گئیں۔

میں نے جھانک کر دیکھا۔ ابا جان کے کمرے کی بتی نہیں جل رہی تھی۔ وہ آج پھر اندھیرے میں بیٹھے ہوئے تھے۔

ان کی پیٹھ دروازے کی طرف تھی اور وہ دونوں پیر اوپر کیے کرسی پر بیٹھے تھے۔ میں نے ان کے شانے پر ہاتھ رکھ دیا۔ مجھے دیکھ کر ان کے ہونٹ ہلے مگر کوئی لفظ ادا نہیں ہوا۔ بے لفظ، بے آواز... وہ کچھ کہہ رہے تھے۔

میں ان کا ہاتھ پکڑ کر کھانے کے کمرے میں لے آیا۔

''ارے چاول پکے ہیں... آج تو بھئی بھات ہوگا بھات...'' انھوں نے بچوں کی سی خوشی سے کہا۔

چاولوں کی قاب اٹھانے میں ان کے ہاتھ کپکپائے تو بڑی بھابی اپنی جگہ سے اٹھیں اور ان کی پلیٹ میں چاول نکالنے لگیں۔

''بس، بس...'' ابا جان نے فوراً ہی ہاتھ کے اشارے سے انھیں روک دیا اور پلیٹ میں چاولوں کے اوپر شوربا ڈالنے لگے۔

چاولوں کا نوالہ اٹھا کر ابا جان منھ کی طرف لے جانے والے تھے کہ ان کی نظر اٹھ گئی جیسے کوئی آپ کی طرف دیکھے جا رہا ہو تو پتا چل جاتا ہے۔ بڑی بھابی ان کی طرف ٹکٹکی باندھے دیکھ رہی تھیں۔

ابا جان نے فوراً ہی نوالہ ہاتھوں سے رکھ دیا۔ پھر انگوٹھے اور انگلی کی مدد سے نوالے کو چمچے میں دھکیلنے لگے۔

وہ چمچہ اٹھا کر ہونٹوں تک لے آئے۔ چمچے سے چاول نہ گریں، اس لیے وہ کرسی پر بیٹھے بیٹھے جھک گئے اور چاول منھ میں ڈالنے کے بعد دوسرے ہاتھ سے اپنے ہونٹ اور ٹھوڑی پونچھنے لگے کہ چاولوں کے اوپر سے ڈالے جانے والا شوربا منھ سے نکل کر ٹپک نہ رہا ہو۔ شوربے کی دو چار بوندوں کو، جو اُن کے خیال میں وہاں تھیں، انھوں نے ہاتھ سے رگڑ کر پونچھا اور اسی ہاتھ سے چاول دھکیل کر چمچے میں ڈالنے لگے۔

بڑی بھابی ان کو دیکھے جا رہی ہیں، بھیا نے بھی دیکھ لیا۔

''اسلم روڈ نہاری کھانے اب کون جاتا ہے؟'' بھیا کی آواز میں بشاشت اتنی زیادہ تھی کہ سب کی توجہ ادھر ہو گئی۔ ''جاوید نہاری والے کو چھوڑ کر اب کہیں اور جانے کی ضرورت ہی نہیں۔ شام سے دکان کے سامنے گاڑیوں کی لائن لگ جاتی ہے اور دستگیر کی سڑک تک جاتی ہے۔ کوئی کہہ رہا تھا اس نے ٹیکساس میں بھی برانچ کھول لی ہے...''

توجہ ہٹ جانے کے باوجود وہ کن انکھیوں سے ابا جان کو دیکھے جا رہے تھے۔ ابا جان کچھ کہہ رہے تھے۔ ان کی آواز معمول سے زیادہ باریک تھی اور ان کے ہونٹوں کے کنارے پر چاول چپکے ہوئے تھے۔

''بن کے رہے گا پاکستان...'' ابا جان پوری قوت سے کہہ رہے تھے اور ان کے منھ سے باریک سی

آواز نکل رہی تھی۔

صبح اٹھے تو ابا میاں کی آنکھیں سُرخ تھیں۔ شاید رات کو ٹھیک سے سوئے نہیں تھے۔

مگر اٹھے بھی دیر سے۔ دن نکل آیا تھا۔ صبح کے ناشتے کے لیے میز پر چائے، توس، دودھ، دلیہ رکھ کر امی جان پڑوس والی باجی سے ملنے چلی گئی تھیں۔

واپس آئیں تو میز کی حالت دیکھ کر سر پیٹ لیا۔

''میز پر یہ دودھ کے دریا کس نے بہا دیے؟'' انھوں نے دروازے میں گھستے ہی چیخنا شروع کر دیا۔ ''دودھ بہہ کر میز کے کناروں سے ٹپک رہا ہے۔ قالین کا بھی ستیاناس ہو گیا...''

میز کے ایک طرف ابا جان بیٹھے ہوئے تھے۔ ان کے ہاتھ میں چمچہ تھا اور سامنے پیالہ خالی۔

''بن کے رہے گا پاکستان...'' انھوں نے امی جان کی طرف دیکھتے ہوئے اس طرح کہا کہ امی جان بھی سٹ پٹا گئیں۔

''کیا کہہ رہے ہیں آپ؟...'' انھوں نے ابا جان سے پوچھا۔ پھر جواب کا انتظار کیے بغیر خود ہی بولنے لگیں۔ ''پنکھا کیوں نہیں چلایا؟ اتنی دیر میں بجلی تو نہیں چلی گئی؟... اُفوہ، یہ لوڈ شیڈنگ بھی جان کا عذاب ہو گئی...''

''لوڈ شیڈنگ؟'' ابا جان کے لہجے میں اجنبیت سی تھی جیسے وہ اس لفظ سے بہت فاصلے سے بول رہے ہوں۔ ''لوڈ شیڈنگ؟ ارے ہم کہہ دے رہے ہیں کہ ہم لے کے رہیں گے پاکستان...'' انھوں نے بہت زور دے کر کہا۔ ''بن کے رہے گا...''

وہ اتنے زور سے بولے کہ ہانپنے لگے۔ ''بن کے رہے گا پاکستان، بن کے رہے گا...'' امی جان نے جلدی سے آگے بڑھ کر ان کو پکڑ لیا ورنہ وہ شاید گر پڑتے۔ امی جان کے روکنے کے باوجود وہ دہرائے چلے جا رہے تھے: ''پاکستان، بن کے رہے گا پاکستان...''

شام کے وقت میں ٹی وی کے سامنے والے صوفے پر بیٹھا ہوا ریسلنگ چیمپین شپ کے مقابلے دیکھ رہا تھا جہاں دو موٹے تازے پہلوان گتھم گتھا تھے اور ایک پہلوان دوسرے کو ٹنگوی مار کر اس کے سینے پر چڑھ بیٹھنے کو تیار تھا، کہ بڑے بھیا دفتر سے واپس آئے۔ ان کے داخل ہوتے ہی امّی جان نے ان سے کہا، ڈاکٹر کے ہاں چلنا ہے، تمھارے ابا الٹی سیدھی باتیں کر رہے ہیں۔

''تو اس میں ایسی کون سی بات ہے؟'' بڑے بھیا کی تیوری پر بل پڑ گئے۔ ''سارے دن کی کتنے خصی

کے بعد دفتر سے آیا ہوں۔ گھر میں گھسنے بھی نہیں دیا کہ کام بتانے شروع کر دیے۔ جیسے میرے انتظار میں بیٹھی رہتی ہیں۔ آپ لوگوں کے کام ختم ہوتے نہیں کہ آدمی سکون سے گھر میں دو گھڑی بیٹھ بھی سکے...'' بڑے بھیا زور زور سے بول رہے تھے۔ بڑی بھابی کی ایک جھلک دروازے میں نظر آئی اور غائب ہو گئی۔

''کبھی بینک کے کام، کبھی گیس کا، کبھی بجلی کا بل اور کچھ نہیں تو ڈاکٹر کے ہاں کے پھیرے۔ سب مجھی پر پڑتی ہے۔ آخر کہاں تک کیسے جاؤں؟ اب کیا ہو گیا ہے انھیں؟'' بڑے بھیا نے جھلا کر پوچھا۔

ناشتے کی میز سے لے کر اس وقت تک کی ساری باتیں امّی جان نے دُہرا دیں۔ ابا جان اندر بیٹھے ہوئے تھے۔ بڑے بھیا نے آواز دی تو ان کے ساتھ چلنے کو تیار ہو گئے۔ انھوں نے ضد کی، نہ کوئی مسئلہ پیدا کیا۔ مگر اصل مشکل ڈاکٹر کے پاس جا کر پیش آئی۔

''کیا تکلیف ہے ان کو؟'' ڈاکٹر نے تھرمامیٹر سے پہلے بخار چیک کیا، پھر بلڈ پریشر کا آلہ بازو پر باندھ دیا۔

''تکلیف؟'' بڑے بھیا گڑبڑا سے گئے۔ انھوں نے یہ تو سوچا ہی نہیں تھا۔ اب کیا بتائیں ڈاکٹر کو؟ وہ فیس بھی پیشگی دے چکے تھے اور باہر دوسرے مریضوں کا رش لگا ہوا تھا۔ ''عمر کا تقاضا ہے، طبیعت نرم گرم ہوتی رہتی ہے۔ ویسے تو کوئی خاص تکلیف نہیں، ہر وقت پاکستان، پاکستان کرنے لگے ہیں... '' ڈاکٹر کو یہ تو بتانا ہی تھا کہ یہاں کیوں لے کر آئے ہیں۔

بڑے بھیا نے تھوک نگلا اور ڈاکٹر کو بتانے لگے، ''نہ ٹھیک سے کھا رہے ہیں، نہ پی رہے ہیں۔ نہ ان سے سویا جا رہا ہے۔ جو بات بھی پوچھو، یہی جواب دیتے ہیں بن کے رہے گا پاکستان...''

پاکستان؟ بن کے رہے گا؟ ڈاکٹر کے چہرے سے ظاہر تھا کہ مرض کی یہ علامت اس کی سمجھ میں نہ آئی۔ ''اب کیا بٹ کے رہے گا اور کون سا پاکستان بننا ہے؟'' اس نے ابا جان کے حلق اور زبان کا معائنہ کرتے ہوئے پوچھا۔ پھر ان کی نبض پر ہاتھ رکھ دیا۔ ''بزرگوار، آخر آپ کیوں یہ بار بار کہے جا رہے ہیں؟''

ابا جان نے اس کی طرف دیکھا اور کوئی جواب نہیں دیا۔ پھر انھوں نے ٹھنڈی سانس بھری جیسے لوگوں کو سمجھاتے سمجھاتے تھک سے گئے ہوں اور لوگ ہیں کہ سمجھ نہیں رہے۔ ''یہ بہت کانٹے کا الیکشن ہے...'' ابا جان نے ڈاکٹر کو بتانا شروع کیا۔ ''آپ پچھلے الیکشنوں کی طرح مت سمجھیے گا اسے۔ مسلم لیگ نے بھی جان لڑا دی ہے۔ سلطان عالم خاں سے بہتر کوئی امیدوار کہاں ملے گا؟ پورے ضلع فرخ آباد سے مسلمانوں کا ایک ایک ووٹ خان صاحب کو ملے اور بھُس بھر دیں تو یہ دھوتی باز کانگریسیوں میں، سب سالے منھ دیکھتے رہ جائیں۔ دل کھول کے نعرہ لگائیے... لے کے رہیں گے... پاکس تان...!''

ضعف کے باوجود ابا جان کی آواز بلند ہوگئی۔ باہر بیٹھے ہوئے مریض اندر جھانکنے لگے۔ بڑے بھیا جھینپ گئے اور ابا جان کے کندھے تھپ تھپا کر اٹھنے اور وہاں سے چل دینے کا اشارہ کرنے لگے۔
مطب کے دروازے سے نکلتے نکلتے ابا جان رکے اور مڑ کر ڈاکٹر کی طرف دیکھنے لگے۔ ''ڈاکٹر صاحب، آپ ووٹ کس کو دیں گے؟ پاکستان کو مت بھولیے گا...''
وہ اس کی مزید وضاحت بھی کرتے اگر بڑے بھیا نے ہاتھ پکڑ کر کھینچ نہ لیا ہوتا۔

جیسے تیسے بڑے بھیا انہیں گھر لے آئے۔ ڈاکٹر نے دوا کوئی نہیں دی۔ ''پاکستان، پاکستان کے لیے کیا دوا دوں؟'' الٹا اس نے بڑے بھیا پر سوال داغ دیا۔
سکون کا انجکشن لگا دیں، بڑے بھیا نے کچھ ہچکچاتے ہوئے کہا۔ لیکن ڈاکٹر نے جواب دیا کہ مریض بہ ظاہر سکون سے ہے۔ ممکن ہے کہ انجکشن کے بعد طبیعت بگڑ جائے۔
گھر آئے تو بڑی بھابی نے پوچھا، کیا ہوا۔ ڈاکٹر نے کیا بتایا؟
اس سے پہلے کہ بڑے بھیا تفصیل بتائیں، ابا جان اتنے ہی سکون سے بول پڑے۔ ''ہم نے ڈاکٹر صاحب کو اپنا مطالبہ بتا دیا۔ لے کے رہیں گے پاکستان...'

ڈاکٹر کے ہاں سے آنے کے بعد سے اٹھتے بیٹھتے یہ نعرہ ابا جان کی زبان پر رہنے لگا۔ ''آپ نے صبح ناشتا کر لیا تھا؟'' بڑی بھابی ان سے پوچھتیں تو وہ جواب دیتے، ''لے کے رہیں گے پاکستان...''
''اب آپ کی طبیعت کیسی ہے؟'' امّی جان ان کے جواب سے پریشان ہونے لگتیں مگر ابا جان وہی جواب دیے جاتے، ''بن کے رہے گا پاکستان...''
بڑے بھیا دفتر سے واپس آتے ہوئے ان کے کمرے کے سامنے رک جاتے اور کہتے، ''آپ نے لائٹ کیوں نہیں جلائی؟ اندھیرے میں کیوں بیٹھے ہیں؟'' ابا جان ان کی طرف دیکھتے اور کہتے ''لے کے رہیں گے...''
کبھی ان کے پاس چلا جاتا اور میں ان سے پوچھ لیتا، ''ابا جان رات کو نیند کیسی آئی؟ آپ نے کپڑے نہیں بدلے؟''
''ہاں بدل لیں گے...'' وہ کہتے ''رات بھر یہی خیال آئے جاتا ہے، بن کے رہے گا پاکستان...''
اس نعرے پر ان کا اصرار بڑھتا جا رہا تھا۔ پہلے تو دو چار جملے بول بھی لیتے تھے، اب اس کے سوا کوئی بات ہی نہیں کرتے تھے۔ جو پوچھو، وہی ایک جواب... ان کی زبان سے پاکستان، پاکستان سنتے ہی

امّی جان کی آنکھوں میں آنسو آ جاتے۔ بات بات پر ٹوکنا بھی جیسے چھوڑ دیا کہ جو کر رہے ہیں کرنے دو۔ پہلے وہ چھپ چھپ کر روتی تھیں۔ پھر ان کے سامنے ہی کہنے لگیں، ''یہ کیا ہو گیا ہے آپ کو؟ ہر وقت ایک ہی رٹ لگی رہتی ہے...''

ابا جان نے سُن کر سر جھکا لیا۔ ''کیا ہو گیا ہے ہمیں؟ ہم نے یہی تو کہا تھا''... ابا جان نے نعرہ دہرایا اور امّی جان آنسو پونچھتی ہوئی وہاں سے اٹھ آئیں۔

ملکی حالات، حالاتِ حاضرہ، بازار کی مندی، سونے کا بھاؤ... میں اخبار پڑھے بغیر صبح کے وقت گھر سے باہر نہیں نکلتا۔ اس دن بھی میں صوفے پر بیٹھا ہوا اخبار پڑھ رہا تھا کہ مجھے ایسا محسوس ہوا جیسے کوئی میرے پیچھے کھڑا ہے... پیہم سانس لینے کی آواز آ رہی تھی... میں نے چونک کر دیکھا تو ابا جان...

انھوں نے منھ پر انگلی رکھ کر چپ رہنے کا اشارہ کیا اور سر ہلا کر بتانے لگے کہ میں ان کے پیچھے پیچھے ان کے کمرے میں چلا آؤں۔

''تمھاری بڑی بھابی پر ہمیں شک پڑ گیا ہے...'' انھوں نے بہت رازداری سے مجھے بتانا شروع کیا۔ ''ہمیں لگتا ہے وہ کانگریسی ہو گئی ہیں۔ بھیا تو بالکل ان کے کہنے میں ہے، تمھاری اماں پر ترنگے کا رنگ نہ چڑھ جائے...'' وہ سرگوشی میں کہہ رہے تھے۔

پہلے تو میں ان کی باتوں پر سر ہلاتا رہا، پھر موقع دیکھ کر وہاں سے بھاگ آیا اس سے پہلے کہ وہ اپنا وہی نعرہ لگا دیں...

میں نے امّی کو نہیں بتایا کہ ابا جان کو ان کی سیاسی وفاداری پر شک ہو گیا ہے۔ وہ خدا جانے کیا سمجھیں اور رونا شروع کر دیں تو ان کی طبیعت بھی بگڑ جائے گی۔

مگر بتانے کی ضرورت نہیں پڑی۔ امّی جان کو خود ہی پتا چل گیا۔ ایک دن پڑوس والی باجی حال چال پوچھنے آئیں۔ امّی جان نے ان کو ڈرائنگ روم میں بٹھایا اور چائے کی پیالی ان کے سامنے لا کر رکھی ہی تھی کہ دروازہ دھڑ سے کھلا۔ ابا جان دروازے میں کھڑے تھے... کرتے کا گریبان کھلا ہوا، پجامے کا ازار بند لٹکتا ہوا، شیو بڑھا ہوا اور بکھرے ہوئے بال۔ ''بن کے رہے گا پاکستان...'' انھوں نے پڑوس والی باجی کی طرف دیکھتے ہوئے زور سے کہا۔ امّی جان کے ہاتھ سے پیالی چھوٹتے چھوٹتے بچی اور پڑوس والی باجی چائے کی پیالی ختم کیے بغیر وہاں سے اٹھ گئیں۔

''اصل میں یہ تحریک پاکستان میں بہت سرگرم تھے...'' امّی جان نے پڑوس والی باجی کو روکتے

کے لیے تسلی دینا چاہی۔" اپنے ضلعے کی مسلم لیگ کے کارکن تھے۔ ۴۶ء کا الیکشن ہونے والا تھا تو جلسوں میں جایا کرتے تھے..."

پڑوس والی باجی ان کی بات سُنی اَن سُنی کرتے ہوئے باہر نکل آئیں اور بیچ کا گیٹ مضبوطی سے بند کردیا۔ یہ نعرہ لگاتے ہوئے کہیں اباجان ان کے گھر کی طرف نہ نکل آئیں۔

بڑے بھیانے ایک دن بیٹھ کرانھیں اطمینان سے سمجھانا چاہا۔

"آپ کیوں یہ بار بار دہرائے جاتے ہیں؟" بڑے بھیا کا لہجہ دھیما تھا مگر مضبوط۔" پاکستان بن تو گیا۔ اب اور کتنا بنے گا؟ یہ نعرہ پرانا ہو گیا۔ ۱۹۴۶ء کے الیکشن کبھی کے ختم ہو گئے۔ سلطان عالم خاں کبھی کے جیت چکے۔ جیتنے کے بعد کانگریس میں شامل ہو گئے تھے۔ اب زندہ بھی نہیں رہے۔ ان کے چھوٹے بھائی اور آپ کے دوست، غلام ربانی صاحب کا بھی انتقال ہو گیا۔ آپ کو پتا ہے، آپ کہاں پہنچ گئے ہیں، آج کون سی تاریخ ہے؟"

اباجان حیران پریشان ان کی طرف دیکھتے رہے۔ جیسے یہ ساری باتیں ان کی سمجھ میں نہ آرہی ہوں۔

بڑے بھیا ان کو بتاتے رہے، تاویلیں دیتے رہے۔ وہ چپ چاپ سنتے رہے۔ پھر یک بارگی ہاتھ چھڑا کر کھڑے ہو گئے اور دروازے سے جاتے جاتے کہنے لگے،" باقی سب باتیں بے کار ہیں۔ لے کے رہیں گے پاکستان..."

اس دن کے بعد ان کو روکنا مشکل ہو گیا۔ اباجان کی تحریک نے آہستہ آہستہ شدت پکڑ لی۔

اب وہ اپنے کمرے سے کم ہی باہر نکلتے۔ دن بھر وہیں بیٹھے رہتے۔ نہ بتی جلاتے، نہ پنکھا۔ کوئی ان کو آواز دیتا تو اس طرح چونک جاتے جیسے کسی نے بھولا بسرا نام یاد دلایا ہو۔ ملگجے، ملے دلے کپڑے، چہرے پر چیونٹی کے انڈوں جیسے سفید بال بڑھے ہوئے... وہ زیادہ تر چپ چاپ رہنے لگے۔ کوئی کھانے کے لیے بلاتا تو کھا لیتے۔ نہانے کے لیے کہا جاتا تو بچوں کی طرح رونے لگتے۔ ان کے پاس سے آنے والی پسینے کی بساند دبیز ہو گئی تھی۔ ان کے پاؤں کے ناخن بڑھ کر سیاہ اور پیلے ہو گئے تھے۔ بیٹھے بیٹھے وہ اپنے کپڑے خراب کرنے لگے۔" یہ کیا کیا؟" امّی جان ان سے پوچھتیں تو ان کی طرف سے وہی ایک جواب ملتا:" بن کے رہے گا پاکستان..."

بڑی بھابی دوپٹے کا پلّو ناک پر رکھنے لگیں اور کچھ کہے سُنے بغیر اس طرف سے گزرنا چھوڑ دیا۔ رات کو وہ اور بڑے بھیا کھانا کھا کر اندر جا چکے تھے تو ان کے کمرے سے زور زور سے بولنے کی آواز آنے لگی۔ بڑی بھابی کی آواز متواتر، بیچ بیچ میں بڑے بھیا کی آواز۔ بڑی بھابی کی آواز تیز، بھیا کی آواز ہلکی۔

پھر آوازیں آنا بند ہو گئیں۔ یک لخت پورے گھر میں سناٹا چھا گیا۔

امّی جان نہ جانے کتنی دیر تک روتی رہیں، پھر روتے روتے شاید سو گئیں۔

اگلے دن صبح میرے اٹھنے اور بستر چھوڑنے سے پہلے یہ گفت گو زور و شور سے چھڑ چکی تھی۔ رات میں کسی وقت چھوٹے بھیا کو بھی فون کر دیا گیا جو اوہائیو میں رہتے تھے۔ شاید وہاں وقت کا کوئی اور پہر ہوگا۔ انھیں کیا اعتراض ہو سکتا تھا؟

''بٹھا کر چمچوں سے کھلانا پڑتا ہے۔ ان کا گو، موت کون کرے گا؟'' بڑے بھیا امّی جان کو باور کرا رہے تھے۔

''اب آپ بھی تو تھک جاتی ہیں۔ کہاں تک کریں گی؟'' بڑی بھابی کی آواز آئی۔

''محلّے کا ڈاکٹر تو کسی کام نہیں آ رہا۔ یوں ہی کہہ دیتا ہے، کس بات کی دوا دوں؟ موئے موئے انگریزی کے لفظ استعمال کرنا سیکھ گیا ہے اور بس۔ اسپتال میں کم از کم علاج تو ہوگا...'' بڑے بھیا کی آواز دھیمی تھی مگر لہجے میں وہی مضبوطی۔ ''آپ کا جب جی گھبرائے، آپ جا کر مل آیئے گا...''

''جیتے جی کیسے چھوڑ دوں؟'' یا پھر ''وہاں کیسے ڈال آؤں؟'' امّی جان نے کچھ اس قسم کی بات کہی ہوگی جو مجھ کو سنائی نہیں دی۔ لیکن بڑے بھیا کی آواز بالکل صاف آ رہی تھی۔ ''مہنگا اسپتال ہے تو آپ خرچے کی پروا بھی نہ کریں۔ ابا جان کا پراویڈنٹ فنڈ آخر کس کام آئے گا؟ اور پرائیویٹ اسپتال میں وزٹنگ ٹائم کی پابندی بھی نہیں ہوگی...'' میں نے اس سے آگے نہیں سنا کیوں کہ میں بھی کروٹ لے کر بستر سے اٹھ گیا۔

شام کو اماں جان قرآن شریف پڑھنے بیٹھ گئیں اور بڑی بھابی نے گھر کے سارے کمروں میں خوش بو والا اسپرے کرنا شروع کر دیا۔

بڑے بھیا اپنے ایک دوست سے گاڑی مانگ کر لائے تھے جس کی سیٹیں چوڑی تھیں۔ چند جوڑی کپڑے، ازار بند ڈالنے کی لکڑی اور ٹوتھ برش جیسا ضروری سامان اس کی ڈگی میں رکھا جا چکا تھا۔

''ہم کہاں آ گئے؟ ہم یہاں سے کدھر جائیں گے؟'' ابا جان نے ہمیں دیکھ کر خلافِ معمول پورا جملہ ادا کیا۔ وہ بستر پر لیٹے ہوئے تھے۔ تکیے پر ان کا سر جس جگہ ٹکا ہوا تھا، اتنی جگہ کالے، چکنے دھبّے میں تبدیل ہو چکی تھی۔

بڑے بھیا نے کمر میں ہاتھ ڈال کر انھیں اٹھایا۔ میں نے ان کے دونوں ہاتھ پکڑ لیے۔

اٹھتے اٹھتے انھوں نے بڑے بھیا کی اور میری طرف دیکھا۔ ''لے کے رہیں گے پاکستان...''
ان کی آواز بہت نحیف تھی۔ ''اب اور کتنے دن لگیں گے پاکستان کے بننے میں؟'' انھوں نے پوچھا۔

بھیا نے جواب دیا، نہ میں نے۔

''بن کے رہے گا ناں پاکستان؟'' انھوں نے کم زور آواز میں ایک بار پھر پوچھا۔ وہ بڑے بھیا کی اور میری طرف دیکھ رہے تھے۔

ابا جان کی آنکھیں خشک تھیں اور ٹانگوں سے آنسو بہ رہے تھے۔

(اپریل ۲۰۰۸ء)

ریئلٹی شو

عرفان احمد عرفی

اس مرتبہ شہر کے اندر ہی مرکزی سٹیڈیم کے پہلو میں اوپن ایئر تھیٹر کا پنڈال نصب تھا۔سٹیڈیم کے مرکزی داخلے کے باہر ہیوی ڈیوٹی روڈ بلاکر ہر گاڑی کی آمد پر آپ ہی آپ زمین کے اندر سے سر اٹھاتا اور سواری کو آگے جانے سے روک دیتا۔گاڑی کو زمین دوز کیمروں کے اوپر پارک کر دیا جاتا تاکہ کنٹرول روم کے مانیٹروں پر گاڑی کے پیندے کی ہر زاویے سے تصویر دیکھی جا سکے۔پھر ایک محافظ ہاتھ میں ریفلیکٹر تھامے گاڑی کے گرد چکر کاٹتا اور یقین دہانی کرتا کہ کار کے پہیوں اور بمپروں کے اندر کوئی مشکوک چیز نصب تو نہیں۔دریں اثنا ایک اور گارڈ کار کا بونٹ کھول کر انجن میں جھانکتا مبادا کوئی بم یا دھما کا خیز مواد وہاں چھپا ہو۔

پنڈال میں داخلے سے پہلے ہائی پرفارمنس ملٹی زون میٹل ڈی ٹیکٹر خاص طور پر نصب تھا۔واک تھرو گیٹ میں سے گزرتے ہوئے ہر مرد و زن کے لیے ضروری تھا کہ وہ ہتھیار ڈالنے والوں کی طرح پہلے اپنی جیبیں اور پرس کھنگال کر اُن میں موجود دھات سے بنی ہر شے کو گیٹ سے باہر رکھی میز پر رکھے۔لوگ اپنی چابیاں' گھڑیاں' موبائل فون اور بیشتر افراد کمر پر بندھی بیلٹیں بھی کھول کر میز پر رکھ رہے تھے۔دونوں ہاتھ فضا میں بلند کر کے فرداً فرداً اپنی باری پر سامنے کھڑے ایک اور محافظ کو اپنی تلاشی دیتے اور پنڈال میں داخل ہونے والوں کی قطار میں شامل ہوتے جاتے۔ایسا لگ رہا تھا تھیٹر میں داخل ہونے سے پہلے بھی ایک سٹریٹ مائم شو پیش کیا جا رہا ہے۔

اِس سے اگلا مرحلہ پروڈکشن ٹیم کے زیرِ انتظام کوٹ چیک کا تھا اور ایک مخصوص میز پر پنڈال میں داخل ہونے والے ہر فرد سے اُس کا موبائل فون لے کر جمع کیا جا رہا تھا۔

ایسی صورت حال میں شو کا وقت پر شروع نہ ہو سکنا یقینی تھا۔سٹیڈیم کی انتظامیہ اور سیکورٹی کا عملہ کھیل شروع کروانا چاہتا تھا مگر پروڈکشن کمپنی کی منتظم اعلیٰ خاتون مہمانِ خصوصی کی آمد سے پہلے پردہ

اٹھانے کے حق میں نہیں تھی۔

پنڈال جو تماشائیوں سے کھچا کھچ بھر چکا تھا مضطرب تھا اور سراپا احتجاج تھا کہ کھیل شروع کیا جائے۔ ادھر پروڈکشن ٹیم مہمانِ خصوصی کے انتظار میں کھیل شروع کرنے سے اجتناب برت رہی تھی۔

آخر پس پردہ اعلان شروع ہو جاتا ہے اور تماشائیوں کو اُن کی نشستوں پر بیٹھنے کی تاکید کی جاتی ہے۔ ڈائریکٹر چونکتی ہے کہ اُس کی اجازت کے بغیر کھیل شروع ہونے کا اعلان کیوں کیا جا رہا ہے۔ وہ اُسی دم پسِ پردہ مائیک والوں کی طرف لپکتی ہے مگر ساؤنڈ کا کوئی بھی مائیکروفون زیرِ استعمال نہیں ہے۔ سٹیج کے پیچھے سب لوگ حیران ہیں کہ اعلان کون کر رہا ہے اور مائیک کس کی دست رس میں ہے۔ اداکار بہر طور سٹیج کی دونوں جانب اوٹ میں اپنی پوزیشنیں سنبھالے سٹیج پر جانے کے اشارے کے منتظر ہیں۔

''معزز مہمانانِ گرامی! آپ سب کی تشریف آوری کا شکریہ...شو تاخیر سے شروع کرنے کی معذرت...تھوڑی ہی دیر میں کھیل شروع ہوا چاہتا ہے...آپ سب سے آخری بار گزارش ہے کہ اپنی نشستوں پر تشریف رکھیں' کھیل کے دوران کسی بھی قسم کی فوٹوگرافی اور فلمنگ کی اجازت نہیں' پرنٹ اور الیکٹرانک میڈیا کے لیے نشستیں مخصوص کر دی گئی ہیں۔ کیمرامینوں سے گزارش ہے کہ وہ تصویریں اُتارتے ہوئے سٹیج اور حاضرین کے درمیان مت آئیں۔ آپ کے تعاون کا شکریہ۔ اُمید ہے آپ آج کی اس میوزیکل کامیڈی سے لطف اندوز ہوں گے...''

ڈائریکٹر کی سمجھ میں کچھ نہیں آ رہا تھا کہ اعلان کون کر رہا ہے۔ اعلان ہوتے ہی تمام روشنیاں بجھ جاتی ہیں۔ گھُپ اندھیرا' عجیب سناٹا۔ ایسے لگتا ہے جیسے علاقے میں بجلی چلی گئی ہے۔ تھوڑی دیر پہلے جہاں تماشائی چہ مگوئیاں کرنے سے بھی باز نہ آ رہے تھے، ایک دم اپنی اپنی سرگوشیوں کے کنویں میں اُتر کر خاموش ہو جاتے ہیں۔ اندھیرا اور خاموشی کا بے معنی سا وقفہ، عجیب تجسس اور سنسناہٹ سارے پر چھایا ہے۔ سب کی نظریں اندھیرے میں گڑی ہیں۔ توقع کی جا رہی ہے کہ سامنے سٹیج پر ابھی کوئی سپاٹ لائٹ گری کہ گری مگر...

اک زور...دار...دھماکا!

پنڈال لرز کر رہ گیا' قریب کے سٹیڈیم اور عمارتوں کی کھڑکیوں دروازوں کے شیشے ایک خوف ناک چھناکے سے ٹوٹ کر ریزہ ریزہ ہو جاتے ہیں' تماشائی شدید اندھیرے میں زوردار دھماکا سُن کر کانپ جاتے ہیں۔ دل اس زور سے دھڑکے جیسے ابھی اُچھل کر باہر آنے کو ہیں۔ چیخ پکار' آہ و بکا' ایمبولینسوں اور پولیس کی گاڑیوں کے سائرن۔

''بھاگو...!بھاگو...!بچاؤ...!بچاؤ...!''

''اتنی سخت سیکورٹی کے باوجود بھی...؟'' یہ ایک سوال اژدھا بن کر تمام تماشائیوں کو اپنی لپیٹ میں لے لیتا ہے۔ کسی کے پاس موبائل فون بھی نہیں جو وہ اُس سے ٹارچ کا کام لے سکے۔ پیش تر اس کے کہ پنڈال میں بھگدڑ مچتی لوگ اتنے شدید اندھیرے میں ایک دوسرے سے ٹکریں مارتے...سٹیج پر مدھم مدھم سی روشنی کے دو جگنو ٹمٹمائے جیسے اداکاروں نے اپنے موبائل فونوں کی بیٹریوں سے ٹارچ کا کام لیا ہے۔ یک دم تماشائیوں پر کھلتا ہے کہ دھماکا حقیقی نہیں تھا، پنڈال میں نصب سراؤنڈ ساؤنڈ سسٹم پر چلایا گیا سپیشل آڈیو افیکٹ تھا اور پس منظر میں ابھی تک سنائی دیتی چیخ پکار اور سائرنوں کی آوازیں بھی دراصل اُسی صوتی تاثر کی باقیات ہیں اور یہ ڈرامے کی پروڈکشن تکنیک کا ایک کامیاب مظاہرہ ہے۔

تماشائیوں کی جان میں جان آتی ہے اگرچہ اُن کی ٹانگیں ابھی تک خوف سے کانپ رہی تھیں مگر وہ زور زور سے تالیاں بجا کر کھیل کے اس چونکا دینے والے اور سنسنی خیز آغاز کی داد دیتے ہیں۔ اُنھیں اپنے آپ پر ہنسی بھی آنا شروع ہو جاتی ہے۔ اور وہ لمحہ بھر کے لیے جس انداز سے خود پر اور ہم راہ بیٹھے ہوئے ساتھیوں پر منکشف ہوئے تھے کسی مضحکہ خیزی سے کم نہیں تھا یوں وہ ایک دوسرے کے لیے مذاق کا نشانہ بن کر خوب ہنستے بھی ہیں اور تالیاں بھی بجاتے ہیں۔

''اوئے! تو خیریت سے تو ہے نا...؟''

سٹیج پر موجود کرداروں نے قدرے ساکت ہو کر پہلے تالیوں کے ختم ہونے کا انتظار کیا اور پھر اپنے مکالمے شروع کر دیے۔

''دھماکا بہت زوردار تھا... مجھے تو یقین ہو گیا تھا استاد کہ بس اب گئے...''

''یار! دھماکا تو لگتا ہے ہماری بلڈنگ کے نیچے والی مارکیٹ میں ہوا ہے۔ اسی لیے بجلی بھی چلی گئی ہے۔ آؤ! ذرا پتا تو کریں۔ لگتا ہے بہت نقصان ہوا ہو گا...''

''ہرگز نہیں! باہر جانے کی ضرورت نہیں۔ تجھے پتا نہیں کہ دوسرا دھماکا بھی تھوڑی دیر بعد ہی ہو جاتا ہے۔''

تیسرا کردار کانپتے ہاتھوں سے جیب ٹٹول کر ماچس نکالتا ہے اور قریب رکھی ایک ادھوری موم بتی جلاتا ہے جس سے سٹیج قدرے روشن ہو جاتی ہے اب سب دیکھ سکتے تھے کہ سٹیج پر تین کردار ہیں اور تینوں اپنے اپنے موبائل فون سے مختلف نمبر ڈائل کرنے کی کوشش میں ہیں۔

''لگتا ہے کوئی بھی نیٹ ورک کام نہیں کر رہا ہے۔''

مکالمہ ادا کرنے والا بے بسی میں بہت موٹی اور ننگی گالی بھی بکتا ہے۔

''یار!'' ایک جو قدرے بے وقوف دکھائی دے رہا ہے لرزتے ہوئے لہجے میں کہتا ہے۔ ''مجھے تو لگتا ہے دھما کا نیچے مارکیٹ میں نہیں ہوا ہے بل کہ نیچے والی منزل میں ہوا ہے''۔

''اگر نیچے والی منزل میں دھما کا ہوتا تو ہم کیسے بچ سکتے تھے...؟''

بیک ڈراپ میں کھڑکی کا چوکھٹا نصب ہے۔ سہا ہوا کردار چوکھٹے میں جھک کر مائم کرتا ہے جیسے باہر جھانک رہا ہو۔

''استاد! نیچے تو دھواں ہی دھواں ہے۔ گرد ہے، غبار ہے۔ کچھ دکھائی نہیں دے رہا ہے۔ مگر یہ کھڑکی کے باہر شیشے کے ساتھ پتا نہیں کیا چپکا ہوا ہے۔ ذرا دیکھو تو۔ شاید کوئی چمگادڑ ہے جو چپک کر مرگئی ہے۔''

''مستی کے دن ہیں چلو جھومیں اور گائیں ہم۔''

اچانک ایک غل غپاڑے والی دھن فل والیم میں بجنا شروع ہو جاتی ہے۔ تماشائی خوش ہو جاتے ہیں کہ ڈراما میوزیکل بھی ہے۔ تماشائیوں کی ٹانگیں گانے کی بیٹ پر تھرکنے لگتی ہیں۔

''نیٹ ورک ٹھیک ہو گیا ہے۔ ظہور کا فون ہے۔''

پتا چلتا ہے کہ یہ فون کی رنگ ٹون تھی۔

''سپیکر آن کر... تا کہ ہم بھی اُس کو سن لیں... وہ پریشان ہوگا پتا کرنا چاہتا ہوگا کہ ہم خیریت سے تو ہیں۔''

''ہیلو...''

سپیکر پر فون کی دوسری جانب سے آواز آتی ہے۔

''میں خیریت سے ہوں۔'' فون کرنے والا کانپتے لہجے میں اپنی خیریت بتا رہا ہے۔

''سوچا تم تینوں کو بتادوں کہ میں بچ گیا ہوں۔'' اُس نے اپنے ہراساں لہجے میں بات مکمل کی۔

''تو تو خیریت سے ہی ہوگا میری جان! دھما کا تو یہاں ہوا ہے۔'' اُستاد فون پر جھک کر ظہور کو بھی گالی دیتا ہے۔

''کیا...؟ کیا کہہ رہے ہو؟ کیا وہاں تک آواز آئی ہے۔؟ تم لوگوں نے بھی سنی ہے آواز...؟'' ظہور حیرت سے پوچھتا ہے۔

''یہ تُو کیا کہہ رہا ہے۔؟ ظاہر ہے دھما کا ہماری طرف ہوا ہے تو آواز تو ہمیں ہی آئے گی نا...''

''یار! دھما کا تو ہمارے سامنے والے چوک میں ہوا ہے۔''

''بکواس نہ کر۔ تو شہر کے دوسرے کونے میں ہے اور ہم اس کونے میں۔ ایسے کیسے ممکن ہے کہ دھما کا

وہاں ہوا ہو اور آواز یہاں تک آ رہی ہو۔ یہاں آ کر دیکھ ہماری کھڑکی کے شیشے تک اُڑ کر گیا چکا ہوا ہے؟"

"تمھارے ہاں کتنے بجے دھماکا ہوا ہے؟"

"یہی کوئی پندرہ منٹ پہلے۔"

"اوئے! تو یہاں بھی تو پندرہ منٹ پہلے ہی دھماکا ہوا ہے نا۔"

"اِدھر تو بجلی بھی نہیں ہے۔ تو ٹی وی آن کر کے دیکھ۔ اُس پر خبر چل رہی ہوگی۔"

"یار ٹی وی پر تو کوئی خبر نہیں ہے۔ لگتا ہے کیبل والے بھی ساتھ ہی اُڑ گئے ہیں"

فل والیم میں ایک اور دھم دھما تا ہوا گانا پنڈال میں بیٹھے لوگوں کی ٹانگیں تھرتھرا دیتا ہے۔

یہ تیسرے کردار کے فون کی رنگ ٹون ہے۔

"اُستاد! کال سمندر پار سے ہے۔"

"اچھا ظہور! تجھ سے بعد میں بات کروں گا وہ دوسرے فون پر شیری کا فون ہے۔ اُس نے بھی خبر سُن لی ہوگی۔"

ہیلو..." او ور سیز کالر کی کانپتی لرزتی آواز ابھرتی ہے۔

"میں نے سوچا تم لوگوں کو بتا دوں کہ میں خیریت سے ہوں۔ وہاں خبر پہنچ تو گئی ہوگی۔ میں گھر فون کرنے کی کوشش کر رہا ہوں۔ مگر لائن مصروف مل رہی ہے۔ ویسے دھماکا بہت بڑا تھا مگر میں تو شہر سے خاصا باہر کاؤنٹی میں رہتا ہوں جب کہ دھماکا ڈاؤن ٹاؤن میں ہوا ہے۔"

"یار! تیرا دماغ تو ٹھیک ہے۔ تو اُس دنیا میں بیٹھ کر ہمارا مذاق تو نہیں اڑا رہا ہے۔ دھماکا تو یہاں ہوا ہے۔ وہاں تک آواز کیسے جا سکتی ہے؟"

"مذاق...؟ کیسا مذاق...؟ بکومت... پہلے تو میں سمجھا کہ میرے سامنے والا سیون الیون ہے اُس کے گیس سٹیشن میں حادثہ ہوا ہے۔ یہاں تو علی الصبح کا وقت ہے مگر پھر جب میں نے ریڈیو آن کیا تو پتا چلا کہ دھماکا سٹی میں ہوا ہے اور وہ بھی ڈاؤن ٹاؤن میں۔ بہت بڑی تباہی ہوئی ہے۔"

لائن کٹ جاتی ہے۔ اور تینوں کردار ہکا بکا ہیں۔ پس منظر میں ایمبولینس اور سائرنوں کی آوازیں مستقل بج رہی ہیں، دوڑتے بھاگتے زخمیوں کو بچاتے درد میں کراہتے، خود پر سے ملبے ہٹاتے مدد کے لیے پکارتے ہجوم کے آڈیو افیکٹس ساؤنڈ سسٹم پر حقیقت کا گمان پیش کر رہے تھے۔

تینوں کردار اس عجیب وغریب صورت حال پر متجسس اور ہراساں ہیں۔

''اُستاد! یہ کیا بات ہے۔ کوئی پورب میں ہے کہ پچھم میں۔ اُس کا یہ ہی دعویٰ ہے کہ دھما کا اُس کے آس پاس ہوا ہے۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ ایک ہی وقت میں ہر جگہ دھما کا ہوا ہے۔''

''ایک ہی وقت میں ہر جگہ۔ یہ کیسے ممکن ہے؟

اچانک سٹیج پر روشنی کھل اٹھتی ہے۔

''استاد! بجلی آ گئی ہے۔ ٹھہرو! ابھی سارے سوالوں کے جواب مل جائیں گے۔ ٹی وی آن کرتے ہیں۔''

تینوں کردار ہاتھ میں ریموٹ تھام کر حاضرین کی طرف منھ کر کے سٹیج پر بیٹھ جاتے ہیں اور پنڈال میں بیٹھے تماشائیوں کی آنکھوں میں آنکھیں گاڑ لیتے ہیں جیسے اپنے سامنے کسی سکرین کو دیکھ رہے ہوں جوں ہی ریمورٹ تھامنے والا بٹن دبانے کو مائم کرتا ہے پنڈال کی چاروں جانب ایک ساتھ بہت سارے میٹل ڈیٹکٹروں کے چیخنے چلانے کی آوازیں آنا شروع ہو جاتی ہیں جیسے سکیننگ مشینوں نے دھات سے بنی کوئی نا قابلِ قبول شے شناخت کر لی ہو۔ ڈیٹکٹروں کی سیٹیاں سوئیوں کی طرح کانوں میں چبھنے لگتی ہیں۔ اکثریت اپنے کانوں میں انگلیاں ٹھونس لیتی ہے۔ اگلے ہی لمحے بھاری بھرکم بوٹوں والے بہت سے کردار سٹیج کا چوبی فرش بجاتے نمودار ہوتے ہیں اور استاد اور اس کے دونوں ساتھیوں کو گھیرے میں لے کر ان کے ہاتھ سے ریموٹ کنٹرول چھین لیتے ہیں اور دیکھتے ہی دیکھتے سٹیج کے عقب میں اُتر جاتے ہیں۔ اُن سب کی شکلیں جانی پہچانی تھیں ہر تماشائی کو لگ رہا تھا تھوڑی دیر پہلے پنڈال میں داخل ہونے سے پہلے وہ اُن سے مل کر آیا ہے۔ تینوں کردار ریموٹ کے اس طرح چھن جانے پر منھ کھولے ساکت بیٹھے ہیں۔

پسِ پردہ اوٹ میں ڈائریکٹر سر تھامے سوچ میں گم تھی کہ پراپ جسے کرداروں نے ریموٹ کنٹرول بنایا ہوا تھا کپڑے سے بنا تھا اور اس میں روئی بھری تھی۔ سکیننگ مشینیں کس وجہ سے بول اُٹھیں...؟

کھیل ختم ہونے کا اعلان گونج اٹھتا ہے۔ تماشائی اداکاروں کے آخری سلام کا انتظار کیے بغیر اپنی نشستوں سے اٹھ جاتے ہیں، کوئی بھی اپنے موبائل فون کی بازیابی کے لیے قطار میں انتظار نہیں کرنا چاہتا تھا۔ خروج کے راستوں کی راہ نمائی کرنے والے تیروں کے نشان تماشائیوں کو عجیب وغریب سی تنگ ہوتی راہ داریوں میں لے کر جانے لگے جو بھول بھلیوں کی طرح کبھی دائیں اور کبھی بائیں مڑتی جا رہی تھیں۔ تھوڑی دیر بعد کھلتا ہے لوگ سٹیڈیم میں ہی گول گول گھوم رہے ہیں۔ جب خاصی دیر تک باہر نکلنے کا راستہ نہ مل سکا تو تماشائی مشتعل ہو گئے جس کے ہاتھ میں جو چیز آئی اُس نے اپنے زور اور نشانے کے مطابق

توڑ پھوڑ شروع کردی۔ اس بھگدڑ میں ناقابلِ تلافی جانی اور مالی نقصان ہوا۔ مہمانِ خصوصی کی آمد کے لیے جس راہ داری میں ریڈ کارپٹ پروٹوکول کا اہتمام تھا گیزٹ کے سے وہ روش خون سے سرخ تھی۔

۲

کہتے ہیں کہ سٹیڈیم سے باہر الیکٹرونک میڈیا کے ایک بہت بڑے نیٹ ورک کی او بی وین سے اس ریئلیٹی شو کی لائیو کوریج کی گئی جو بہت دنوں تک جاری بھی رہی اور جس سے اُس چینل نے انتہا کا تاریخی بزنس کیا۔

خیال ہے کہ پس پردہ اعلانات کا سارا کنٹرول بھی اُسی نیٹ ورک کے ہاتھ میں تھا۔

صاف چادر

خالد فتح محمد

اُس رات انتظار کے بعد بارش آئی تھی اور اگلی صبح تک جاری رہی تھی۔ خداداد گھر سے نکلا تو فضا سفید چادر کی طرح صاف تھی۔ وہ جانتا تھا کہ اُس چادر کو تیز بارش ہی دھو سکتی ہے' بوندا باندی تو اس پر پھیلی غلاظت کو بدنما دھبوں میں بدل دے گی۔ یہ دھبے اُس کے پیشے اور شوق کے دشمن تھے۔ وہ زمین کی چھاتی کو صحت مند، سرسبز، لہلہاتے ہوئے اور فضا کو سفید چادر کی طرح بے داغ رکھنا چاہتا تھا تا کہ یہاں زندگی کا حسن قائم رہے۔ اُس نے جب ہوش سنبھالا تو اُس کے باپ نے درانتی، کھرپا اور کسّی اُس کے ہاتھ میں دیتے ہوئے کہا تھا:

''یہ تمھارے ہتھیار ہیں۔ ان کے ساتھ ہمیشہ انصاف کرنا۔ ناانصافی کی' تو یہ تمھیں کبھی معاف نہیں کریں گے!''

خداداد اُس نصیحت کو پوٹلی میں روٹی کے ساتھ باندھ کر چل نکلا۔

وہ سرکاری مالی تھا۔ اُس کے ساتھ اور بھی کئی باغبان تھے لیکن اُس کا کام سب سے الگ ہوتا۔ اُس کی تیار کردہ کیاریاں نرم ہوتیں اور ان میں ہمیشہ کھاد مناسب مقدار میں موجود ہوتی۔ پھولوں کی کیاریوں میں گھاس یا کسی جڑی بوٹی کا اُگ آنا اُس کے لیے طعنہ ہوتا۔ وہ کبھی اُس بات پر سمجھوتا نہ کر سکا کہ کیاری میں کچھ اور بھی اُگے۔ دوسرے مالی پھولوں کی ایک کیاری ہی میں پنیری کے لیے بیج پھینک دیتے۔ خداداد کا طریقہ کار مختلف تھا۔ اُس نے پنیری کے لیے ایک جگہ رکھی ہوتی اور اُسے بہت محنت سے تیار کرتا۔ پہلے کسّی اور کھرپے سے خوب گوڈی کرتا۔ اُس کیاری کے اندر کنکر یا ڈھیلا کبھی نہ ہوتا۔ وہ تمام مٹی کو انگلیوں سے مَس کرتا۔ اُس کے بعد وہ اپنی تیار کی ہوئی کھاد اُس میں ڈالتا۔ اُس کے ساتھی ہمیشہ مذاق اُڑاتے' اُن کے خیال میں کسی دوپہر کو کام کرتے ہوئے گرمی سے اُس کا دماغ چل گیا تھا۔ اُس نے نرسری کے علاقے میں ایک کونا مخصوص کر رکھا تھا۔ جہاں وہ ایک گڑھے میں پتے، گھاس، جڑی بوٹیاں، پھولوں کے خشک پودے وغیرہ ڈال کر اُن کے اوپر مٹی ڈال دیتا۔ یہ مواد کم از کم چھ ماہ تک گلتا رہتا۔ پھر وہ مناسب مقدار نکال کر پہلے پنیری والی کیاری میں ڈالتا اور کھاد اور مٹی کو آپس میں ملا دیتا۔ اس کے بعد پتلے پانی کے

ساتھ کیاری کو سیراب کرتا اور وتر آ جانے تک انتظار کرتا۔ وتر آنے کے اگلی صبح کیاری گوڈ کر بیج ڈال دیتا اور شروع کے دو دِن کیاری کے سرہانے بیٹھا رہتا مبادا کہ چڑیاں بیج چُگ جائیں۔ اُسے چیونٹیوں پر بھی نظر رکھنا ہوتی کہ اُن کی قطاریں کہیں بیج نکالنا نہ شروع کر دیں۔ پھر کسی صبح کہیں سبزے کا برائے نام سا نشان نظر آتا اور شام تک کیاری چھوٹے چھوٹے، بے شکل سے پتوں سے بھر جاتی اور ایک آدھ دن بعد یہ پتے اپنی شکل اختیار کر لیتے۔

تب خداداد بڑی کیاریاں تیار کرنا شروع کر دیتا۔ ان کیاریوں کو ہم وار کرتا اور کھاد ڈال کر خوب گوڈی کرتا۔ گوڈی کے بعد ایک مرتبہ کیاریوں کو پھر ہم وار کرتا اور ان میں پنیری منتقل کرنا شروع کر دیتا۔ وہ پنیری کو مناسب فاصلے پر اس طرح لگاتا کہ پودے ہر طرف سے سیدھی قطار میں نظر آتے۔ پنیری لگانے کے بعد وہ ہلکا سا پانی دے دیتا۔

خداداد گلاب کو موسمی پھولوں سے بھی زیادہ لاڈ پیار سے پالتا۔ گلاب کے لیے کھاد تیار کرنے کے لیے الگ گڑھا کھودتا جس میں یہ کھاد چھ ماہ کی بہ جائے ایک سال میں تیار ہوتی۔ نومبر آخر میں وہ گلاب کو گہرا رکھ کر گوڈتا اور بہت پتلے پانی سے آب یاری کرتا۔ خنکی کی وجہ سے کیاریوں کو وتر آنے میں دس دِن لگ جاتے۔ جب کیاریاں وتر پر آ جاتیں تو وہ انھیں پھر گوڈتا اور گلاب کی کٹائی شروع کر دیتا۔ کٹائی کرتے وقت دھیان رکھتا کہ ہر ٹہنی کی کھال سلامت رہے۔ وہ محسوس کر سکتا تھا کہ اُتری ہوئی کھال والی ٹہنیاں تکلیف میں ہونے کی وجہ سے دباؤ میں آ جاتی ہیں۔ تمام گلاب ایک سا کاٹنے کے بعد کیاریوں میں بھاری مقدار میں کھاد ملاتا اور پھر بہت محنت سے مٹی کے اندر کھاد کی آمیزش کرتا۔ یہ گلاب اُسے بہت عزیز تھے۔ اُن کے پھولوں کے رنگ میں اُسے اپنی محبت اور وارفتگی کا عکس نظر آتا۔ اُسے بیمار کم زور کلیاں توڑنا ایک عذاب سے کم نہ لگتا۔ اُسے یوں محسوس ہوتا کہ اُس کی اپنی انگلیاں کٹ رہی ہیں۔ بیمار یا کم زور کلی کو دیکھتے ہی وہ افسردہ ہو جاتا مگر وہ انھیں توڑ پھینکنا بھی ضروری سمجھتا کہ اُن کی موجودگی میں دوسری کلیاں بھی بیمار ہو سکتی ہیں۔

خداداد گلِ داؤدی کو بھی شوق اور لگن سے پروان چڑھاتا۔ اگلے چند سالوں سے گلِ داؤدی کے چھوٹے پھول بھی تیار کر لیے گئے تھے، یہ سلسلہ اُسے بالکل پسند نہیں آیا تھا۔ وہ کہتا: یہ ایسے ہی ہے کہ بونوں کی نسل تیار کر لی جائے۔ گلِ داؤدی کو سیدھا رکھنے کے لیے تنے کو ایک سے زیادہ سہاروں کی ضرورت ہوتی کیوں کہ پھول کا وزن، تنے کے حجم اور بوجھ اُٹھانے کی اہلیت سے کہیں زیادہ ہوتا۔ اُسے صرف سفید گلِ داؤدی لگانا پسند تھا جن کی قطاریں اُسے سفید چادریں اوڑھے جوان لڑکیاں باتیں کرتے

لگتیں...وہ اُداس شاموں میں اُن کی باتیں سُنا کرتا۔

خداداد شہر کے سب سے بڑے پارک میں کام کرتا تھا۔ اُس کی لگن اور شوق کو دیکھ کر محکمے نے اُسے میٹ بنانے کا فیصلہ کیا لیکن خداداد نے یہ ذمے داری قبول کرنے سے انکار کر دیا۔ میٹ بن کر وہ کیاریوں اور پھولوں سے دُور ہو جاتا۔ اُس کی خواہش تھی کہ کوئی تو ایسا ہو جسے صرف پھولوں سے دِل چسپی ہو اور جو پارک کو رنگ رنگ کے پھولوں، صحت مند گھاس اور مست و بے فکر درختوں کا گھر بنائے رکھے۔ خداداد نے محسوس کیا کہ پارک میں درخت صحت مند نہیں رہے' بیش تر کے پتے زرد اور مُرجھائے ہوئے ہیں اور اُن کی کھال بھی اپنی تازگی کھو بیٹھی ہے۔ اُس نے اپنے تجربے کی بنا پر ایک درخت کی جڑیں کھودیں تو وہ سکتے میں آ گیا۔ جڑوں کو عجیب قسم کا جالا لگا ہوا تھا۔ خداداد نے جالا ہٹا کے جڑوں کو دھویا' بازار سے یوریا اور ڈی اے پی خریدی' اُسے اپنی کھاد اور مٹی کے ساتھ ملا کر جڑوں میں ڈالا اور خوب پانی دیا۔ دنوں میں درخت پر تازہ اور صحت مند پتے نکل آئے، پھر آہستہ آہستہ وہ پہلے جیسا ہونا شروع ہو گیا۔ خداداد نے اپنے طور محکمہ زراعت سے رابطہ کیا تو ماہرین کے ایک ٹولے نے پارک میں پہنچ کر تحقیق کا کام شروع کر دیا۔ پارک کے افسروں کو خداداد کی یہ حرکت دخل در معقولات لگی۔ اُسے فوری طور پر پارک سے تبدیل کر کے شہر کی سب سے بڑی شاہ راہ پر اُس کی تعیناتی کر دی گئی۔ اُس شاہ راہ پر ہر وقت کاریں' موٹر سائیکل' رکشا اور مقامی بسیں دھواں چھوڑتے چلتی رہتیں۔ یہ دھواں خداداد کو اپنا دشمن لگا۔ وہ شاہ راہ پر لگے درختوں اور پودوں کو کیوں کر بچا سکتا تھا! ضلعی انتظامیہ نے اگرچہ تھوڑے تھوڑے فاصلے پر فوارے لگا رکھے تھے لیکن اُن کا پانی کالے زہریلے اور بھوکے دھوئیں کو بے اثر نہیں کر سکتا تھا۔ خداداد جانتا تھا کہ اس دھوئیں کے اثر کو صرف پانی زائل کر سکتا ہے۔ وہ کھرپا لیے سارا دن دھوئیں میں پودوں اور درختوں کو زندہ رکھنے کے جتن کرتا رہتا اور بادلوں سے خالی آسمان کو ویران آنکھوں سے دیکھتا رہتا۔ وہ سوچتا: اگر بارش اس طرح کم ہوتی گئی اور دھواں بڑھتا گیا تو درخت اور پودے تو در کنار انسان بھی زندہ نہیں رہ سکے گا۔ وہ سوچتا' کیا اُس کے کھرپے، کسّی اور درانتی کی محنت رایگاں جائے گی!

اسی اُدھیڑ بن میں خداداد کا بیٹا جوان ہو گیا تو اُس نے اپنے باپ کی طرح اُسے بھی کھرپا، کسّی اور درانتی تھما دی۔ بیٹے نے خداداد کے کندھے کے اوپر سے ایسے دیکھا جیسے کوئی آ رہا ہے۔ خداداد نے مڑ کر دیکھا تو وہ اوزار پھینک کر بھاگ گیا۔ اُسے لگا کہ ایک تن آور درخت جڑ سے اُکھڑ گیا ہے۔ اُس کا بیٹا کئی دنوں تک گھر نہ آیا۔ ایک رات دروازے کے باہر ہارن کی آواز سنائی دی۔ پہلے تو خداداد نے غور نہ کیا۔ مگر

جب ہارن بار بار بجا تو اُس نے دروازے میں سے جھانکا...ایک رکشا کھڑا تھا۔خداداد سمجھا کہ کوئی آیا ہے۔وُہ مہمان سے ملنے کے لیے باہر گیا تو اُس کا بیٹا رکشے پر بیٹھا ہُوا تھا:

''ابا! کھرپا اور کسّی میرے کام کے نہیں تھے۔میں رکشا قسطوں پر لے آیا ہوں۔مجھے باغوں سے وحشت ہوتی ہے''۔

خداداد خاموش کھڑا اپنے بیٹے کا منہ دیکھتا رہا اور پھر جواب دیے بغیر صحن میں آ گیا۔وہ اُسے کیا جواب دیتا وہ تو نسل در نسل باغبانی کرتے آئے تھے۔آج اُسے یہ سلسلہ ٹوٹتے ہوئے محسوس ہُوا۔وُہ سوچ رہا تھا' کیا پھول اور درخت اُسے معاف کر دیں گے۔

اُس رات طویل انتظار کے بعد بارش آئی تھی اور صبح تک برستی رہی تھی!

خداداد نے اپنے تنگ صحن میں بھی گلاب کی نرسری لگا رکھی تھی۔وُہ شام کو گھر آتا تو اپنا حقہ لے کر پھولوں کے درمیان بیٹھ جاتا اور محسوس کرتا کہ وہ اپنی اولاد کے ساتھ محوِ گفت گو ہے۔خداداد خاموشی سے پھولوں کی شکائتیں سنتا اور اُنھیں سمجھاتا رہتا۔پھولوں کو اُس کے بیٹے کے رکشا، چھوڑے دھوئیں اور شور سے نفرت تھی۔وہ اُنھیں سمجھاتا کہ وہ بے بس ہے...بیٹے کا رکشا اُسے بھی پسند نہیں لیکن اب وہ اُسے بند نہیں کرا سکتا۔رکشا گھر میں اتنے پیسے لا رہا تھا کہ اُن کی زندگی میں قدرے سکون آ گیا تھا۔گلاب یہ بات نہیں سمجھ پاتے تھے۔وہ ضد کرتے کہ جب اُن کے آرام کا وقت ہوتا ہے تو رکشا آ دھمکتا ہے۔خداداد کی آنکھوں میں آنسو آ جاتے اور وہ اُنھیں سہلاتے ہوئے اپنی انگلیوں کو زخمی کر لیتا۔

شاہ راہ پر دھواں روز بہ روز بڑھتا جا رہا تھا۔خداداد کو سڑک پر پیپل، ٹاہلی اور جامن کے پرانے درختوں کو دیکھ کر رونا آتا۔وہ درخت زندہ تو تھے لیکن اُن کی روح دم توڑ چکی تھی۔پپلوں پر گولیں نہیں لگ رہی تھیں' جامن بھی برسات میں خالی رہتے اور ٹاہلیوں کے پتے اپنی شکل ہی بدل گئے تھے۔تمام درختوں کی رنگت خاکستری ہو گئی تھی۔وہ کبھی ان درختوں کو دیکھتا اور کبھی ٹریفک کے دھواں اگلتے اژدھا کو۔وہ سوچتا کہ انسان اُس وقت تک زندہ ہے جب تک یہ درخت سلامت ہیں اور درخت تب ہی بچ سکیں گے اگر دھواں نہ ہو اور اس کا علاج صرف بارش ہے۔اُس دن خداداد نے نماز پڑھنے کے بعد بارش کے لیے اُس وقت تک دعا مانگنے کا فیصلہ کیا جب تک کہ فضا کی چادر دُھل کر مکمل طور پر صاف نہ ہو جائے اور ٹریفک کی بہ جائے تمام سڑکوں پر پانی کی نہریں چلنا نہ شروع ہو جائیں! مگر پھر اُس نے سوچا: اگر ایسا ہو گیا تو اُس کے بیٹے کا رکشا....!

سینہ بہ سینہ

اے خیام

ایسا لگتا تھا جیسے دادو نے کہانی بیچ میں ہی کہیں چھوڑ دی ہے۔

مگر ایسا تھا نہیں۔ ان کے پاس کہانیوں کا انبار تھا۔ کچھ ایسی کہانیاں جو کتابوں میں بھی مل جاتی تھیں، شیخ سعدی کی حکایتیں، پُرانوں کی کہانیاں، جاتکیں ...لیکن کچھ ایسی بھی تھیں جو سینہ بہ سینہ ان تک پہنچی تھیں اور اب ہمیں منتقل ہو رہی تھیں اور کسی کتاب میں ان کا ذکر نہیں تھا...

دادو کہانی ختم کر کے کبھی یہ نہیں پوچھتے تھے کہ ''اچھا بچو یہ بتاؤ کہ اس کہانی سے تمھیں کیا سبق ملتا ہے؟'' یا یہ کہ ''اچھا یہ بتاؤ اس کہانی سے کیا نتیجہ نکلتا ہے؟'' وہ کہانی ختم کر کے جیسے بہت تھک سے جاتے تھے اور اکھڑی اکھڑی سی سانسیں لے کر تکیے سے ٹیک لگا لیتے تھے اور آنکھیں بند کر لیتے تھے...

ان کی یہ کیفیت ہمیشہ نہیں ہوتی تھی۔ حکایتوں، جاتکوں اور پُرانوں کی کہانیاں سناتے تو ایسا لگتا جیسے انھوں نے بس ہماری فرمائشیں اور خواہشیں پوری کر دی ہیں۔ ایسی کہانیاں ختم کر کے وہ مسکراتے اور ہمارے گالوں پر تھپکیاں دے کر رخصت کر دیتے۔ البتہ ایسی کہانیاں، جن کے بارے میں وہ کہتے تھے کہ یہ کسی کتاب میں نہیں ملیں گی، کیوں کہ یہ سینہ بہ سینہ ان تک پہنچی ہیں، سناتے وقت ان پر عجیب سی کیفیت طاری ہو جاتی۔ وہ کچھ جذباتی سے ہو جاتے، آنکھیں دور خلا میں مرکوز ہو جاتیں، سانسیں اوپر نیچے ہونے لگتیں، آواز میں قدرے کپکپاہٹ سی پیدا ہو جاتی اور پھر تھکے تھکے سے نظر آنے لگتے۔ ایسی کہانیاں سنا کر وہ نہ مسکراتے، نہ ہمارے گال پر تھپکیاں دیتے اور نہ ہمیں رخصت کرتے۔ بس آنکھیں بند کر کے تکیے پر ٹیک لگا لیتے اور شاید اس بات سے بھی بے خبر ہو جاتے کہ ہم وہاں پر اب بھی موجود ہیں...

دادو کہتے تھے ان کی بستی بہت بڑی تھی... وہ اپنے گاؤں کو بستی کہتے تھے، وہ کہتے تھے ''ہماری بستی بہت بڑی تھی... بہت بڑی... آس پاس کے گاؤں والے حسد بھی کرتے تھے، خوف زدہ بھی رہتے تھے۔ ہماری بستی ہر معاملے میں خود کفیل تھی اس لیے آس پاس کے گاؤں والے ہم سے رشتہ جوڑ کر فخر بھی محسوس کرتے تھے۔ ہم میں اتنا ایکا تھا کہ ایک آواز پر دو تین سو جوانوں کو اکٹھا ہونے میں دیر نہ لگتی تھی...''

اپنی بستی کے بارے میں دادو کی کہی ہوئی باتیں ہمیں لفظ بہ لفظ ازبر ہو چکی تھیں اور جب وہ اپنی بستی

کی باتیں سنانا شروع کرتے تو ہم بیچ بیچ میں لقمہ بھی دیتے جاتے۔ دادو اس بات کا کبھی برا نہ مانتے۔ بل کہ ٹھہر جاتے اور ذرا سے وقفے کے بعد پھر رواں ہو جاتے... ایک بات وہ بار بار کہتے:

"دیکھو دانا وہ ہے جو اپنی غلطیوں سے سیکھے اور دوسروں کے تجربات سے فائدہ اٹھائے۔"

ایک بار ہم نے پوچھ لیا، "دادو! غلطیوں سے سیکھنے والی بات تو درست ہے کہ آئندہ وہ غلطی ہم نہیں دہرائیں گے... لیکن دوسروں کے تجربے سے ہم کس طرح فائدہ اٹھا سکتے ہیں؟"

کہنے لگے، "تم نے نیوٹن کی تھیوری تو پڑھی ہے نا... کشش ثقل والی... گلیلیو کی کامیابیوں سے واقف ہو نا، ارشمیدس کو تم نے پڑھا ہے نا.... یہ ان کے تجربے ہی تو ہیں جنھیں تم پڑھ رہے ہو، ان کے تجربوں سے فائدہ اٹھا رہے ہو۔"

"ہاں دادو یہ سب تو کتابوں میں ہیں اور ہم پڑھتے بھی ہیں۔"

"لیکن دوسروں کے تجربے سے کس کس طرح فائدہ اٹھایا جا سکتا ہے، اس کے بارے میں بھی تو سوچو۔"

"آپ ہی بتائیں دادو۔"

اور اس طرح دادو کو کہانی سنانے کا اور ہمیں کہانی سننے کا ایک موقع مل جاتا۔

دادو اپنی باتیں کہانیوں کی صورت میں ہی کہتے تھے۔ سو وہ اپنے مخصوص انداز میں سنبھل کر بیٹھ گئے۔

"ایک بار ایسا ہوا کہ ایک قریبی گاؤں سے ہماری بستی کے ایک نوجوان کے لیے رشتہ آیا۔ گفت و شنید کے بعد رشتہ طے پا گیا۔ شادی کی تاریخ بھی طے پا گئی۔ بارات کی روانگی سے عین ایک دن قبل لڑکی والوں نے ایک شرط عاید کر دی کہ ہماری طرف سے بارات میں صرف جوان جائیں گے اور ان کی تعداد دو سو ہوگی، نہ زیادہ نہ کم، اور بارات میں کوئی بوڑھا شخص نہیں ہوگا۔"

دادو رکے، مسکرائے اور پھر گویا ہوئے۔

"ہماری بستی والوں کی سمجھ میں اس شرط کی غایت سمجھ میں نہیں آئی۔ بارات کی روانگی ملتوی بھی نہیں کی جا سکتی تھی۔ دو سو جوانوں کو اکٹھا کرنا تو کوئی مشکل بات نہ تھی لیکن یہ عجیب سی شرط تھی۔ جوانوں میں کچھ سراسیمگی بھی تھی اور جوش و خروش بھی۔ وہ کسی بھی غیر متوقع صورت حال سے دوچار ہونے کے لیے خود کو تیار کر رہے تھے۔ تب ہمارے بوڑھوں میں سے ایک شخص نے کہا، 'بچو! تم لوگ اس شرط کو ایک چیلنج سمجھ کر قبول تو کر رہے ہو لیکن دانائی کی بات یہ ہے کہ ایک بوڑھے کو اپنے ساتھ ضرور شامل کر لو۔ اب یہ تم لوگوں کو سوچنا ہے کہ بوڑھے کو کس طرح اپنے ساتھ لے جاؤ گے۔'"

دادو نے پہلو بدلا، پھر اپنی بات جاری رکھی۔

"جوان تو اپنے طور پر کچھ کرنا چاہتے تھے لیکن بُرے وقتوں کے لیے ایک دانا بزرگ کو اپنے ساتھ

رکھنے میں انھیں کوئی مضائقہ بھی نظر نہ آیا۔ سو انھوں نے ایک بڑا صندوق تیار کیا اور شادی کے دوسرے سامانوں کے ساتھ اس بوڑھے کو بھی اس میں ڈال لیا اور بارات چل دی۔ وہ جب لڑکی والوں کے گاؤں میں پہنچے تو اُدھر کے لوگوں نے بڑی جانچ پڑتال کی کہ ان میں کوئی بوڑھا تو نہیں ہے۔ پھر انھیں ایک بڑی سی جگہ میں قیام کرایا۔ تھوڑی ہی دیر بعد وہاں کے لوگ دو سو بکروں کا ایک ریوڑ لے کر وہاں پہنچ گئے اور ہمارے جوانوں سے کہا کہ یہ دو سو بکرے رات بھر میں تم لوگ کھا لو گے تبھی لڑکی کو رخصت کرا سکو گے۔ جوانوں کو غصہ تو آیا اور پریشانی بھی ہوئی کہ نئی کس اتنے بڑے بڑے بکرے کس طرح کھائے جا سکیں گے، لیکن انھیں اپنے بڑوں کی ہدایت یاد آئی کہ غصے پر قابو رکھنا ورنہ دماغ صحیح طور پر کام نہیں کرے گا... جان وروں کو ذبح کرنے اور پکانے کا انتظام بھی کر دیا گیا تھا۔ اب وہ سب سر جوڑ کر بیٹھے اور مسئلے کا حل نکالنے کی کوشش کرنے لگے۔ سب کی پیشانیوں پر بل پڑے تھے اور ایک گہری خاموشی طاری تھی کہ اچانک ان میں سے ایک کو اس بوڑھے کی یاد آئی جسے وہ صندوق میں اپنے ساتھ لائے تھے۔''

دادو نے پھر پہلو بدلا، دو تین لمبی لمبی سانسیں لیں، پھر گویا ہوئے۔

''جوانوں نے بڑی رازداری سے صندوق کھولا، بوڑھے کو باہر نکالا اور مسئلہ اس کے سامنے رکھا۔ بوڑھا مسکرایا، جیسے اس کے نزدیک یہ کوئی مسئلہ ہی نہ ہو۔ بوڑھے نے کہا، بہت آسان سا حل ہے، بچو! ایک بکرا ذبح کرو، پکاؤ اور سب مل کر کھاؤ۔ شاید ایک ایک بوٹی بھی تمھارے حصے میں نہ آئے۔ پھر دوسرا بکرا ذبح کرو، پکاؤ اور مل بانٹ کر کھاؤ، اسی طرح تیسرا اور پھر چوتھا... اور... جوانوں نے یہی کیا اور صبح تک ان کا پیٹ نہ بھرا۔ صبح ہونے سے پہلے بوڑھے کو پھر صندوق میں بند کر دیا گیا اور جب اس گاؤں کے لوگوں نے بکروں کی دو سو کھالیں جمع دیکھیں تو ان کی آنکھیں پھٹی کی پھٹی رہ گئیں۔ وہ سمجھ رہے تھے کہ ہماری بستی کے جوانوں کو وہ زک دیں گے، شرمندہ کریں گے لیکن یہ سب ان کے ہی حصے میں آئی۔''

دادو دھیرے سے ہنس دیے۔ پھر ان کی خاموشی جب طویل ہو گئی تو ہم نے سمجھ لیا کہ کہانی ختم ہو گئی۔ دادو نے تھکے تھکے سے انداز میں تکیے پر ٹیک لگا کر آنکھیں بند کر لی تھیں۔

ہمیں لگا تھا کہ کہانی بیچ میں ہی کہیں ختم ہو گئی ہے لیکن کہانی مکمل تھی کیوں کہ دادو کبھی کہانی کے اگلے حصے کو دوسرے وقت کے لیے اُٹھا نہیں رکھتے تھے، ہمیشہ پوری کہانی سناتے تھے۔ ہم سوچ رہے تھے کہ یہ ایکا کی کہانی تھی یا یہ کہانی بوڑھے کے تجربے سے فائدہ اٹھانے کی مثال تھی یا... ہم سوچتے ہی رہ گئے اور دادو کی طرف دیکھا تو وہ ویسے ہی آنکھیں بند کیے نڈھال سے پڑے تھے۔

دادو کتابوں والی کہانیوں کو کبھی دہراتے نہیں تھے، ایک بار سنانے کے بعد اس کی نشان دہی کر دیتے تھے لیکن سینہ بہ سینہ چلنے والی کہانی وہ بار بار بہت لطف لے کر سناتے تھے۔ کبھی کبھی کوئی ایسی بات بھی

ہو جاتی کہ انھیں اپنی بستی سے متعلق کوئی نیا واقعہ یاد آ جاتا۔

اُن دنوں ہم لوگوں کو قلت کا سامنا تھا، ہر چیز کی قلت۔ ہمارے بڑے ہمیں قناعت پر آمادہ کرتے پھر رہے تھے، اپنے نفس کو قابو میں رکھنے، خواہشوں کو پابند کرنے اور کفایت شعاری سے کام لینے کے بارے میں باتیں کیا کرتے، ہمارا زیادہ وقت ان ہی باتوں میں گزرنے لگا تھا اور اپنے بڑوں کی ایک ہی طرح کی باتیں سن کر ہم بے زار سے ہونے لگے تھے۔

دادو اپنی کھلی اور کبھی بند آنکھوں سے بھی شاید سب کچھ دیکھ رہے تھے۔ لیکن ان کی پیشانی پر شکنیں نہ ہوتیں۔ ایسا لگتا تھا وہ اس بات کے انتظار میں ہیں کہ اگر ان سے اس مسئلے کا حل پوچھا گیا تو وہ فوراً حل پیش کر دیں گے۔

''دادو ہم آج کہانی نہیں سنیں گے۔ آپ ہم سے سیدھی سادی بات کریں۔''

''بیٹے دانا وہ ہے جو...''

''دادو، پھر وہی...''

''ہاں بیٹے۔ دانا وہی ہے جو اپنی غلطیوں سے...''

''نہیں دادو... یہ سب نہیں۔''

دادو کی پیشانی پر پھر بھی شکنیں نہیں ابھریں۔ ہونٹوں پر ایک دھیمی سی مسکراہٹ رینگ گئی۔

''تمھیں ہم نے بتایا تھا کہ ہماری بستی...''

دادو نے کہانی شروع کر دی لیکن اس بار ہم نے ان کی بات نہیں کاٹی کہ یہ گستاخی ہوتی۔

''ایک بار ہماری بستی کے لوگوں کو بھی قلت کا سامنا کرنا پڑا تھا... پانی کی قلت... انتہائی بنیادی ضرورت کی چیز... سو جوانوں کو کہا گیا کہ ایک نیا کنواں کھودیں۔ بستی میں موجود کنوؤں کی گہرائی کم ہے اور پانی تک رسائی کے لیے مزید گہرائی کی ضرورت ہے اس لیے بہت گہرا کنواں کھودا جائے۔ بس پھر کیا تھا، بہت سے جوان پل پڑے، پورے جوش و خروش کے ساتھ۔ رات دن انھوں نے ایک کر دیے۔ کنواں خوب گہرا کھود ڈالا گیا اور پانی رسنے لگا تو جوانوں میں ایک نئی توانائی سی آ گئی اور پوری بستی میں خوشی کی لہر سی دوڑ گئی۔''

دادو نے رک کر دو تین گہری گہری سانسیں لیں، پھر دور کہیں نظریں جماتے ہوئے بولے۔

''ایک بوڑھے نے اس جگہ سے گزرتے ہوئے جوانوں سے کہا، اب مزید گہرائی کی ضرورت نہیں۔ اس کی دیواریں پکی کرو اور منڈیر اونچی رکھو۔ جوانوں نے کنویں کی دیواریں تو پکی کر دیں لیکن منڈیر اونچی کرنے کے کام کو کسی دوسرے وقت کے لیے اٹھا رکھا۔ تھوڑے ہی دنوں میں کنویں سے پینے کے لائق پانی نکالا جانے لگا...''

دادو خاموش ہو گئے۔ ہمیں لگا کہ شاید وہ کہانی کو یہیں چھوڑ دیں گے۔ خاموشی کچھ زیادہ ہی طویل تھی۔ لیکن پھر ان کی میٹھی میٹھی سی آواز سنائی دی۔

''اچانک کنویں سے بدبودار پانی برآمد ہونے لگا۔ پانی، پینے کے لائق نہ رہا۔ کنویں کے قریب جاتے ہی ابکائی اور اُلٹیاں آنے لگیں۔ یہ سمجھنے میں بڑی دیر لگی کہ ایسا کیوں ہوا تھا...''

دادو پھر خاموش ہو گئے۔ اس روز دادو کچھ زیادہ ہی تھکے تھکے سے لگ رہے تھے۔ کچھ دیر کی خاموشی کے بعد پھر گویا ہوئے۔

''جوانوں نے کنویں کی منڈیر نہیں بنائی تھی، اونچی منڈیر... ہوا یہ کہ ایک کتا اس میں گر کر مر گیا تھا اور سارا پانی ناپاک اور غلیظ ہو گیا تھا۔''

''تو دادو، کنویں کو پاٹ دیا گیا ہوگا... اور دوسرا کنواں کھودنے کی تیاری شروع کر دی گئی ہوگی۔''

دادو کے چہرے پر ہم نے پہلی بار ناگواری کی جھلک دیکھی۔

''جوانوں کو احساس ہو گیا تھا کہ انھوں نے کنویں کی منڈیر نہیں بنائی تھی، اونچی منڈیر۔ مگر انھوں نے سن رکھا تھا کہ پانی کو اگر تین بار تبدیل کر دیا جائے تو پانی پاک صاف ہو جاتا ہے۔ سو انھوں نے پانی باہر پھینکنا شروع کیا۔ دن رات کی محنت سے کنواں خالی ہو گیا۔ تھوڑے دنوں میں جب کنواں پھر بھر گیا تو انھوں نے پھر پانی باہر نکال پھینکا۔ اس طرح انھوں نے تین مرتبہ کنواں صاف کیا لیکن...''

دادو پھر خاموش ہو گئے۔ خاموشی زیادہ طویل ہو گئی تو ہم نے اکتا کر پوچھا۔

''لیکن کیا دادو؟'' دادو نے کئی بار آنکھیں جھپکائیں، پھر بولے۔

''لیکن بدبو ویسی کی ویسی ہی رہی۔ کنویں سے باہر پھینکے جانے والے پانی کی بدبو نے پوری بستی کو اپنی لپیٹ میں لے لیا۔''

دادو بہت نڈھال سے ہو رہے تھے۔ عموماً اس طرح رک رک کر وہ کہانی نہیں سناتے تھے۔ ایک بار شروع ہوتے تو کہانی مکمل کر کے ہی خاموش ہوتے۔

''جوانوں کی سمجھ میں نہیں آ رہا تھا کہ کیا کریں۔ کنویں کا پانی تین بار تبدیل کیا جا چکا تھا لیکن صورت حال جوں کی توں تھی... بل کہ پہلے سے بھی بدتر... اب منڈیر اونچی کرنے کا بھی کوئی فائدہ نہ تھا کیوں کہ جو نقصان ہونا تھا وہ تو ہو ہی چکا تھا۔ جوانوں نے نیا کنواں کھودنے پر بھی غور و فکر کیا لیکن وہ بھی تھک چکے تھے۔ اچانک انھیں خیال آیا کہ اپنے بڑوں سے مشورہ کیا جائے۔ وہ اسی بوڑھے کے پاس پہنچے جس نے انھیں منڈیر، اونچی منڈیر بنانے کا مشورہ دیا تھا۔ بوڑھے نے ان کی مشکلیں سنیں، کچھ دیر غور کیا، پھر پوچھا، کیا تم لوگوں نے پانی تین بار تبدیل کر لیا؟ جوانوں نے اثبات میں جواب دیا۔ بوڑھا آنکھیں بند کر کے سوچ میں ڈوب گیا، آنکھیں کھولیں اور غصے سے جوانوں کو دیکھا، پھر پوچھا، کتے کو کنویں سے

باہر نکال پھینکا یا نہیں؟ تب جوانوں کو خیال آیا کہ مرا ہوا کتا تو کنویں کے اندر ہی ہے۔ وہ تو صرف پانی نکال کر پھینکتے رہے۔ بوڑھے نے کہا، سو بار بھی پانی تبدیل کرو گے تب بھی بدبو ویسی کی ویسی قائم رہے گی۔ پہلے کتے کو نکال پھینکو، پھر پانی تبدیل کرو۔"

دادو خاموش ہو گئے۔ خاموشی بہت طویل ہو گئی۔ ہم انتظار کرتے رہے کہ دادو کچھ دیر بعد پھر بولیں گے، لیکن دادو تھکے تھکے سے آنکھیں بند کیے تکیے سے ٹیک لگا چکے تھے۔

ہمیں لگا کہ کہانی مکمل نہیں ہوئی۔ اس بار دادو نے پہلی بار کہانی بیچ میں ہی کہیں چھوڑ دی تھی۔

سمجھوتا

عرفان جاوید

جامی صاحب کی شادی کی یہ سال گرہ بہت ہی بے مزہ گزری۔

اُس صبح جب وہ نیم خوابی کی سی کیفیت سے اُٹھے اور باہر برآمدے سے اخبار لینے کے لیے تھکے تھکے انداز میں خواب گاہ سے نکل کر گھر کے مرکزی کمرے میں آئے تو انھیں وہ کمرہ اجنبی سا محسوس ہوا۔ دراصل پچھلی رات کو اُن کے سو جانے کے بعد بیگم جامی نے دبے پاؤں مرکزی کمرے میں جا کر اُسے چھپا کر رکھے آرائشی سامان سے بہت خوب صورتی سے سجا دیا تھا۔ کمرے کے وسط میں کرسٹل نما شیشے کا مصنوعی فانوس لٹک رہا تھا جس کے ساتھ ایک جھالر کی شکل میں چھوٹے چھوٹے گول بلب آویزاں تھے۔ کمرے کے چاروں کونوں میں بہت نازک اور نفیس گل دانوں میں رنگ برنگے جاں افزا پھول کھلے تھے اور سامنے کی دیوار کے عین وسط میں انگریزی میں محبت بھرے کلمات چسپاں تھے۔

انھوں نے ان سب چیزوں پر اچٹتی سی نگاہ ڈالی اور ابھی آگے بڑھنے ہی کو تھے کہ کسی نے پیچھے سے اُن کی کمر کے گرد نرماہٹ سے بازو حمائل کر لیے اور بہت ہی میٹھی اور رومان بھری آواز میں سرگوشی کی۔

''جانو! شادی کی چوبیسویں سال گرہ مبارک ہو۔''

''ہیں! سارہ آج ہماری شادی کی چوبیسویں سال گرہ ہے۔'' وہ حیرت سے بولے۔

''جانو اوپر دیکھو فانوس کے ساتھ چوبیس بلب اور وہ دیکھو چاروں کونوں میں چوبیس چوبیس پھول اور پیچھے دیکھو۔'' بیگم جامی نے پیچھے سے اُن کے کندھے پر ٹھوڑی رکھتے ہوئے کہا تو جامی صاحب نے بے اختیار پیچھے مڑ کر دیکھا۔ اس پر وہ ہنس پڑیں۔

''ارے اِدھر پیچھے نہیں بل کہ زندگی میں پیچھے گزرے خوب صورت چوبیس سالوں کی طرف۔''

اس پر جامی صاحب بے دلی سے ہلکا سا مسکرائے اور بوجھل قدموں سے آگے چل دیے۔

بیگم جامی وہیں کھڑی کی کھڑی رہ گئیں۔

جب تک وہ صدر دروازے تک پہنچے تو بیگم جامی تیز قدم اُٹھاتی ہوئی آگے بڑھیں اور دروازے

کے سامنے اُن کا رستہ روک کر کھڑی ہو گئیں۔

"تُم نے تو بس یہ روگ دِل ہی کو لگا لیا ہے۔ پچھلے چھ روز سے کچھ بھی کھا پی نہیں رہے۔ ساری رات کروٹیں بدلتے گزار دیتے ہو۔ کل آدھی رات کو اُٹھ کر باہر برآمدے میں جا کھڑے ہوئے اور سگریٹ سُلگا لی۔ دس برس پہلے یہ مردود سگریٹ چھوڑی تھی۔ اب پھر سے یہ لعنت اپنی جان کو لگا لی ہے۔" اب تک بیگم جامی کی آنکھوں میں آنسو بھر آئے تھے۔

صبح کی دھوپ نے کمرے کی ہر شے کو پیلے روغن سے رنگ دیا تھا۔

جامی صاحب نے خاموشی سے لحہ بھر کو بیگم کی آنکھوں میں جھانکا اور پھر نظریں ہٹا لیں۔ اُن کی آنکھوں کے نیچے گہرے سیاہ حلقے اُبھر آئے تھے جیسے کسی نے گھونسے دے مارے ہوں۔ پچھلے کئی روز سے شیو نہ کرنے کے باعث داڑھی بھی بڑھ آئی تھی۔

بیگم جامی کو داڑھی اور سر کے بالوں میں سفید بال معمول سے کچھ زیادہ ہی دکھ رہے تھے۔ چہرے کی جلد بھی ڈھلکی ڈھلکی معلوم ہوتی تھی۔ ایسے میں صبح کو اُٹھنے کے بعد منھ نہ دھونے کے باعث چہرے پر چکناہٹ کی تہ سی بچھی ہوئی تھی اور آنکھوں کے گوشوں میں گدیں جمی ہوئی تھیں۔

بیگم جامی اُن کو ہمدردی سے کچھ دیر دیکھتی رہیں پھر بول اُٹھیں۔

"یوں لگتا ہے کہ تُم پچھلے چھ روز میں اڑتالیس کی بجائے ساٹھ برس کے ہو گئے ہو۔ اگر تُم نے یہی حالت بنائے رکھی تو مجھے کون حوصلہ دے گا۔ ٹھیک ہے تُم سے غلطی ہو گئی ہے مگر غلطی تو کسی سے بھی ہو سکتی ہے۔ اور پھر آئی کو کون ٹال سکتا ہے۔"

جامی صاحب خالی نظروں سے بیگم کو دیکھتے رہے۔ بیگم تھک ہار کر سامنے سے ہٹ گئیں اور قریبی صوفے پر دھم سے جا گریں اور سر پکڑ کر بیٹھ گئیں۔

جامی صاحب کی اندھی نظریں اُسی متعین مقام پر مرکوز رہیں پھر جیسے وہ چونک گئے اور بے خیالی میں واپس خواب گاہ کی جانب چل دیے۔ آدھے رستے پر پہنچ کر وہ پھر سے چونک گئے اور واپس مڑ کر دوبارہ صدر دروازے کی جانب چل پڑے۔

باہر برآمدہ عبور کر کے انھوں نے گیٹ میں اُڑسے اخبار کو نکالا، بغل میں دبایا اور برآمدے میں پڑی بید کی کرسی پر آہستگی سے بیٹھ گئے اور اخبار کھول کر گود میں پھیلا لیا۔ وہ تھوڑی دیر انہماک سے سرخیوں اور تصویروں کو دیکھتے رہے۔ اُن کی نظریں لفظوں کو ٹٹولتی رہیں لیکن اُن سے معانی کشید کرنے

میں ناکام رہیں۔

آخر وہ جھنجلا کر اُٹھ کھڑے ہوئے اور اخبار کو خلافِ عادت بغیر تہ کیے اُسی طرح کھلا بکھرا چھوڑ کر گھر کے اندر آ گئے۔ مرکزی کمرے میں وہ میز کے کونے سے ٹکرا کر لڑکھڑائے مگر پھر سنبھل گئے اور پھر گویا عملِ تنویم کے زیرِ اثر خواب گاہ سے ملحقہ غسل خانے میں جا گھسے۔

اندر سے کچھ دیر تو دانتوں پر برش رگڑے جانے کی اور نلکا چلنے کی آواز آتی رہی۔ پھر خاموشی چھا گئی۔

کموڈ پر بیٹھ کر اُن کو یاد آیا کہ وہ مدتوں بعد بغیر اخبار کے اُس پر بیٹھے ہیں۔

وہ جیسے تیسے شیو کیے بغیر چہرے کو تولیے سے پونچھتے باہر نکلے۔ تولیے کا گولا سا بنا کر قریبی کرسی پر پھینکا اور سامنے پڑا ٹی وی چلا کر قریبی کرسی پر دراز ہو گئے۔

سامنے خبروں کا چینل آ رہا تھا اور اُس پر بریکنگ نیوز کی سلائڈ دھما کہ خیز موسیقی کے ساتھ چل رہی تھی۔

اِس سلائڈ نے تھوڑی دیر کے لیے اُن کی توجہ اپنی جانب مبذول کر لی۔ اور اُن کی مردہ آنکھوں میں چمک سی لہرا گئی۔

شہر کے واحد چڑیا گھر سے ایک چور گردن پر سرخ دھاری والے نایاب سبز توتے کو چراتے ہوئے پکڑا گیا تھا۔

اُن کے چہرے پر صبح سے پہلی مرتبہ ایک بجھی ہوئی مسکراہٹ آئی۔

''آہ! اب تو جب تک دو اڑھائی درجن افراد بم دھماکے یا حادثے میں مارے نہ جائیں خبر کا مزہ نہیں آتا۔ دو چار بندوں کا مر جانا تو بس ایسے ویسے ہی لگتا ہے اور اب تو خبروں کا چینل اچھی خبر کے منتظر ملکی ناظرین کو خوش خبری کے عنوان سے یہ خبر سناتا ہے کہ کوٹ عبدالحکیم میں ایک بھیڑ نے پانچ بچے دیے ہیں اور یہ کہ زچہ اور بچے ٹھیک ہیں۔'' اُنھوں نے خود کلامی کی۔

اِس کے بعد انھوں نے ریموٹ کنٹرول سے کھیلنا شروع کر دیا۔ کبھی ایک چینل تو کبھی دوسرا۔ کبھی ڈرامے کا، کبھی خبروں کا اور کبھی کھیلوں کا۔

سامنے چینل پر ایک عورت نما مرد ہاتھ نچا نچا کر زیتون کے تیل میں مچھلی بنانے کا طریقہ سکھا رہا تھا۔

اُن کو جیسے کچھ یاد سا آ گیا۔

''سارہ۔'' اُنھوں نے آواز دی۔

''سارہ۔ چائے لے آنا۔'' انھوں نے دوبارہ آواز دی۔

تھوڑی دیر بعد جب بیگم جامی آملیٹ انڈے، آلو کے بھرتے، دہی، شہد، مکھن اور تازہ سینکے گئے توسوں کا ناشتا بھاپ اُڑاتی چائے کے ساتھ کمرے میں لے کر آئیں تو جامی صاحب کارٹونوں کے چینل کو انہماک سے گھورتے ہوئے کسی گہری سوچ میں گم تھے۔

ٹرے کی آواز سے وہ نیند سے جاگ گئے۔

''جانو کچھ تو کھالو۔ خدا کے لیے۔ تم تو بالکل ہی بچے بن گئے ہو۔ مرد ہو۔ پختہ عمر ہو۔ تم اتنے بزدل ہو سکتے ہو۔ میں نے سوچا بھی نہ تھا۔ مجھے تو دعویٰ تھا کہ میں تمھیں تم سے زیادہ جانتی ہوں مگر یہاں تو تم نے مجھے اپنی بزدلی سے بالکل ہی حیران کر دیا۔''

جامی صاحب نے بیگم کی بات سنی اَن سنی کر دی اور پلیٹوں کو دور کھسکا کر چائے پینے لگے۔

گہرے رنگ کے بھاری پردوں کی وجہ سے خواب گاہ میں سورج کی روشنی شام کے سائے کی طرح آتی تھی۔ گو کہ اے سی بند کر دیا گیا تھا مگر اُس کی ٹھنڈک کمرے کے دبیز قالین، وزنی پردوں اور بستر کی چادر کی شکنوں میں ہنوز رچی بسی تھی۔

وہ خواب گاہ جو عموماً صبح کو آفٹر شیو لوشن اور قیمتی پرفیوم کی خوش بو سے مہکا کرتی تھی اس وقت مردہ رات کی باس میں لتھڑی ہوئی تھی۔ اب اس باس میں تلے انڈے اور گرم چائے کی مہک گھل مل رہی تھی۔

چائے پینے کے بعد جامی صاحب نے ٹی وی بند کر دیا اور آنکھیں موند کر کرسی کی پشت پر سر کی ٹیک لگا دی۔ پھر کپکپاتے ہاتھوں سے ٹٹولتے ہوئے بیگم کا ہاتھ تھام لیا۔

خاموشی کی ہتھوڑی کمرے کے چوبی ماحول میں تناؤ کے کیل ٹھونکنے لگی۔

''سارہ مجھے بہت ڈر لگ رہا ہے۔''

پھر خاموشی ہوگئی۔

''مجھے اماں بہت یاد آ رہی ہیں۔''

پھر خاموشی چھا گئی۔

''میرا دل کرتا ہے کہ ہمیشہ کے لیے سو جاؤں۔''

پھر خاموشی سارے کمرے میں پھیل گئی۔

''ساری رات کروٹیں بدلتا رہتا ہوں۔ جان بوجھ کر آنکھیں موند لیتا ہوں اور اللہ سے دعا کرتا ہوں کہ یہ سب خواب ہو مگر پھر صبح ہو جاتی ہے اور یہ کوئی خواب سہارا نہیں نکلتا۔''

پھر خاموشی کمرے میں لرزنے لگی۔

''ٹھنڈ بہت لگتی ہے۔ جی کرتا ہے کہ گرم لحاف میں ڈُبک کر تکیے میں دے لوں اور خوب روؤں۔''

اعصاب شکن خاموشی میں جامی صاحب کے دل کی دھڑکن صاف سنائی دے رہی تھی۔

''جی کرتا ہے کہ پھر سے بچہ بن جاؤں اور اماں کی گود میں سر رکھ کر سو جاؤں۔ وہ میرے بالوں میں انگلیاں پھیرتی رہیں۔ دم درود کرتی رہیں اور میں کڑمڑا کر اُن سے لپٹ کر سو جاؤں۔ وہ مجھے اپنی چادر میں لے لیں۔ اور میں دنیا کی نظروں سے دور پھر اپنی اماں کی گود میں چھپ جاؤں۔''

دو آنسو جامی صاحب کی بند آنکھوں کے گوشوں سے نکلے اور چہرے پر لکیریں بناتے ٹھوڑی سے ٹپ ٹپک پڑے۔

ہچکیوں کی آواز سن کر اُنھوں نے آنکھیں کھولیں تو بیگم جامی منہ میں دوپٹا ٹھونسے رو رہی تھیں۔ اُن کے ہاتھ کانپ رہے تھے اور پورا بدن ہچکیوں کی وجہ سے لرز رہا تھا۔

جامی صاحب نے بیگم کو سینے سے لگا لیا اور رونے لگے۔ تھوڑی دیر میں جب جذبات کچھ تھمے تو بیگم جامی مصنوعی خفگی سے بولیں۔

''جانو تم نے آج کے دن کا آغاز بہت اچھے تحفے سے کیا ہے۔ ان چوبیس سال گرہوں کا یہ بہترین تحفہ تھا۔''

جامی صاحب خفیف ہو کر بولے۔

''معاف کرنا مجھے یوں تمھیں پریشان نہیں کرنا چاہیے تھا۔''

''نہیں یہ تو کوئی ایسی بات نہیں۔ وہ جو تم کہتے ہو کہ ہم روح کے سفر میں بدن کے شریک ہیں۔ مگر ہاتھ میرا پکڑا ہوا تھا۔ اور یاد اماں کو کر رہے تھے۔'' بیگم جامی کی خفگی برقرار تھی۔

جامی صاحب زچ سے ہو کر بولے۔

''سارہ۔ خدا کے لیے۔ بس کرو یہ ساس بہو کے مسئلے اور اب تو اماں کو فوت ہوئے بھی دس برس ہونے کو ہیں۔''

بیگم جامی نے ترکی بہ ترکی جواب دیا۔

''مگر اُن کے ساتھ چودہ برس کی عمر قید بھی تو کاٹی ہے۔''

قبل اس کے کہ جامی صاحب غصّے سے پھٹ پڑتے، بیگم نے اُن کے مزاج کا اندازہ لگا لیا اور مصالحانہ لہجے میں بولیں۔

''چلو چھوڑو معاف کردو۔''

اس پر جامی صاحب نے خاموشی کی چادر اوڑھ لی۔

بیگم جامی نے بہت لاڈ سے اُن کی طرف دیکھا اور بولیں۔

''اچھا یہ بتاؤ آج کا دن بہت خاص ہے۔ ہم رات کا کھانا گھر میں موم بتیوں کی روشنی میں کھائیں گے۔ یا پھر کسی اچھے سے ریستوران میں چلیں اور ہاں... میں ابھی آئی۔'' یہ کہ کر وہ خواب گاہ سے باہر چلی گئیں۔

اس دوران ناشتے پر چیونٹیاں چڑھ آئی تھیں۔

چیونٹیوں کو دیکھ کر جامی صاحب سوچنے لگے کہ مُردوں پر بھی اسی طرح کیڑے مکوڑے اور چیونٹیاں چڑھ آتی ہوں گی اور کبھی اُن کے ناک، کان اور کبھی کھلے منھ سے رستہ بناتی ہوں گی۔

ابھی وہ یہ سوچ ہی رہے تھے کہ بیگم اندر آئیں۔ انھوں نے دونوں بازو کمر کے پیچھے باندھ رکھے تھے۔ وہ چہکیں۔

''میری مٹھی میں بند ہے کیا!''

اس پر جامی صاحب خاموش رہے۔

بیگم جامی نے ایک ہتھیلی آگے کی تو اُس میں گھڑی تھی۔

''دیکھو اس کے ڈائل میں چوبیس پتھر لگوائے ہیں۔''

جامی صاحب نے بے دلی سے ڈائل کو دیکھا اور مصنوعی مسکراہٹ چہرے پر سجاتے ہوئے بولے۔

''سارہ، بہت اچھا تحفہ ہے۔''

اس پر بیگم نے دوسری ہتھیلی آگے کی تو اُس میں ایک خوب صورت بریسلیٹ تھا۔

''مجھے معلوم تھا کہ تم بہت پریشان ہو۔ اس لیے تمھاری طرف سے بھی اپنے لیے تحفہ خرید لائی ہوں۔''

''بہت اچھا ہے۔'' جامی صاحب نے سادہ لہجے میں کہا۔

''اور ہاں کھانے والی بات تو بیچ ہی میں رہ گئی۔ بتاؤ کیا بناؤں تمھارے لیے۔ آں جناب کے موڈ آج اچھے نہیں۔ اس لیے باہر جانے کا فائدہ نہیں۔ کیوں نا تمھاری پسندیدہ ڈش بناؤں۔ یا پھر ایک سرپرائز دوں۔''

جامی صاحب ہکلائے:

''سارہ شکر ہے کہ ہمارے بچے نہیں۔ شروع شروع میں محرومی کا احساس بہت تھا۔ مگر اب سمجھ میں

آیا ہے کہ رب کے ہر کام میں مصلحت ہوتی ہے۔ میرے بغیر وہ کہاں دھکے کھاتے۔ اور پھر سب اُن کو مجرم کی اولاد کہتے تو وہ احساسِ محرومی کا شکار ہو جاتے۔'' وہ بڑبڑائے۔

بیگم جامی جھنجلا اُٹھیں۔

''بس جانو بس۔ اور نہیں۔ تم تو پاگل ہو گئے ہو۔ بے وجہ خوف زدہ ہو گئے ہو۔ ہم دونوں کی بسائی اس چھوٹی سی جنت کو خراب کر رہے ہو۔ باہر کی ظالم دنیا میں عافیت کا ایک جزیرہ ہے ہمارا گھر۔ تنکا تنکا جوڑ کر گھونسلا بنایا ہے۔ ٹھیک ہے کہ اولاد نہیں ہے پر خواہش تو باقی ہے۔''

اب بیگم جامی کی گفت گو بے ربط ہو رہی تھی۔

''چلو بس کرو۔'' یہ کہ کر جامی صاحب نے بات ختم کر دی۔

پچھلے چھ روز میں یہ پہلا موقع تھا کہ جامی صاحب متواتر اتنی دیر تک بولے تھے۔ وہ بھی شادی کی سال گرہ کی وجہ سے۔ وگرنہ انھوں نے تو چپ کا روزہ رکھا ہوا تھا۔ بس ہر وقت نڈھال نڈھال اور چپ چپ رہتے۔

اپنی فرم تھی۔ سو اگر چند روز نہ بھی گئے تو پیچھے منیجر اور ملازم کام سنبھال رہے تھے۔

پچھلے چند روز سے بیگم نے دل جوئی کی بھی بہت کوشش کی تھی۔ مگر بہت کچھ اُن کے اپنے بس میں نہ تھا۔ وہ کچھ دیر کے لیے ہنسی کھیل کی باتیں کر لیتے اور مصنوعی مسکراہٹ چہرے پر سجا لیتے مگر اندر سے بڑی طرح گھائل تھے۔

بیگم جامی بھی سب سمجھتی تھیں مگر وہ اپنے شوہر کا دل بڑھانے کے لیے دل جوئی کی باتیں کرتی تھیں۔ پریشان تو تھیں مگر زیادہ نہیں۔

وکیل نے اُنھیں بھرپور تسلی دی تھی۔

بیگم صاحب کو وکیل پر بہت اعتماد تھا۔ وہ عدالت سے باہر سمجھوتے کی بھرپور کوشش میں تھا۔

''چپڑاسی تک کو صاحب کہ کر بلایا ہے۔ اور زندگی بھر کام اس طرح سے لیا ہے کہ جیسے درخواست کی جاتی ہے۔'' اِدھر وہ معصومیت سے سوچتے۔

پھر دوبارہ سوچتے ''اس معاملے میں میری کون سی بدنیتی تھی۔ بس اُس وقت انتظام نہ تھا۔ سوچا تھا کہ بروقت لوٹا دوں گا... پر اُس سے پہلے ہی معاملات خراب ہو گئے۔''

اُس روز افسردگی شام کے سایوں میں گھل کر اُتر رہی تھی۔

شام کے کسی لمحے بیگم جامی کمرے میں آئیں تو چونک گئیں۔

"جانو تم اندھیرے میں کیا سادھو بن کر بیٹھے ہو۔ چلو اُٹھو۔ شاباش۔ مرکزی کمرے میں تو آ جاؤ۔ ارے بھئی ہسپتالوں میں تو مریضوں کو بھی کروٹ بدلوائی جاتی ہے کہ جسم کا کوئی حصہ گل نہ جائے اور تم صبح سے ایک ہی حالت میں بیٹھے ہو۔"

اتنا کہہ کر بیگم جامی نے کمرے کا بلب جلا دیا۔

مانوس مہربان اندھیرے کی جگہ یرقان زدہ روشنی نے لے لی۔

صبح سے ایک ہی کرسی پر بیٹھے تھے۔ سو جب بیگم کے اصرار پر اٹھے تو جسم کا زیریں حصہ پسینے میں بھیگا ہوا تھا۔ اور اُٹھنے پر گھٹنوں میں سے کنکنانے کی آوازیں آئیں۔

مرکزی کمرے میں مصنوعی فانوس، رنگ برنگے پھول اور دیواروں پر چسپاں جملے اُسی طرح تھے اور کھانے کی میز پر دو بڑی خوش بودار موم بتیاں روشن تھیں کمرہ اَب پھولوں کی اور موم بتیوں کی خوش بو سے مہک رہا تھا۔

ساتھ میں باورچی خانے میں پکتے پکوانوں کے مسالا جات اور دم پر رکھے پلاؤ کی خوش بو کمرے میں پھیلی ہوئی تھی۔

"جانو اب اچھے بچوں کی طرح یہاں بیٹھ جاؤ اور کھانے کا انتظار کرو۔"

جامی صاحب کا جی چاہا کہ بیگم سے کہہ دیں کہ اُن کا کھانے کا دل نہیں مگر پھر ایسا کہنے سے اجتناب کیا۔

تھوڑی دیر میں کھانا لگنے لگا۔

گرما گرم مٹن قورمے کی قاب سب سے پہلے آئی۔ ساتھ میں مٹر قیمہ تھا۔ بینگن کے بھرتے کے ساتھ پودینے کی دہی میں بنی چٹنی آئی اور دھواں دیتا پلاؤ اُس کے بعد آیا۔ سب سے آخر میں دہی اور کالی مرچ میں بنا خاص مُرغ مُسلّم آیا۔

بیگم جامی جب آ کر بیٹھیں تو بولیں۔

"جانو یہ سب آج میں نے اپنے ہاتھوں سے بنایا ہے اور یہ مرغ مسلم تو میں نے خاص اس موقع کے لیے سیکھا تھا۔ اب تم نے کوئی نخرے نہیں کرنے۔"

جامی صاحب نے چہرے پر بہ مشکل مسکراہٹ سجائی اور پلاؤ سے چاول پلیٹ میں ڈالنے لگے۔

ابھی کھانا شروع ہوئے تھوڑی ہی دیر ہوئی تھی کہ جیسے بیگم جامی کو کچھ یاد سا آ گیا۔

انھوں نے خانساماں کو آواز دی کہ وہ گرم گرم چپاتیاں کھانے کے ساتھ لاتا جائے۔اس پر جامی صاحب نے کم زوری آواز میں بیگم کے کان میں سرگوشی کی کہ اس کی ضرورت نہیں۔اور وہاں سے اُٹھ گئے۔

انھوں نے چاولوں کے بہ مشکل چار پانچ ہی لقمے لیے تھے۔

اور یہ اُسی آخری رات کی بات ہے۔

اور یہ اُس رات کی بات ہے جب جامی صاحب خواب گاہ میں لیٹے تھے اور اُن کے بازو پر اُن کی بیگم کا سر تھا اور دونوں کا رُخ چھت کی جانب تھا اور وہ دونوں باتیں یوں کرتے تھے جیسے خود کلامی کرتے ہوں اور وہ بھی سرگوشی میں۔

''سارہ تمھیں یاد ہے کہ ہمیں بچوں کا کتنا شوق تھا۔''

''ہاں!''

''مجھے ایک بیٹا چاہیے تھا اور ایک بٹی۔''

''ہاں۔''

''جب کہ تمھیں دو بیٹوں کا شوق تھا۔''

''ہاں۔''

''اور میں کہتا تھا کہ یہ بیٹیاں ہی ہوتی ہیں جو باپوں کو بڑھاپے میں سنبھالتی ہیں۔''

''ہاں۔''

''اور تم کہتی تھیں کہ یہ بیٹے ہی ہوتے ہیں جو باپوں کو آخری غسل دیتے ہیں۔میرا تو کوئی بیٹا بھی نہیں۔''

خاموشی۔

''سارہ یاد ہے کہ ہم دونوں نے اس مکان کو گھر بنانے کے لیے کتنے جتن کیے۔ میں جب بھی شہر سے یا ملک سے باہر گیا کوئی نہ کوئی سجاوٹ کی چیز ضرور لایا۔''

''ہاں۔''

''تم نے بھی اس گھر کو تنکا تنکا، اینٹ اینٹ بنایا ہے۔ جب کبھی میں باہر کے حالات دیکھتا ہوں تو مجھے یوں محسوس ہوتا ہے کہ جیسے یہ گھر ایک جہاز ہو جو خون کے سمندر میں رواں دواں ہو۔کیا تمھیں بھی یہاں ایسے ہی تحفظ کا احساس ہوتا ہے؟''

''ہاں۔''

''تمھیں یاد ہے کہ جب یہ گھر مکمل ہوا تھا تو اماں گزر چکی تھیں۔ میری خواہش تھی کہ اُن کو یہاں اپنے ساتھ رکھتا اور ہم دونوں اُن کی اتنی خدمت کرتے کہ وہ اپنی بیوگی کے سارے غم بھول جاتیں۔''

''ہاں۔''

''سارہ یہ تم ہی ہو جس نے میرا اتنا خیال رکھا۔ مجھے بچوں کی طرح پالا۔ کبھی میرا وزن نہیں بڑھنے دیا کہ یہ اچھا نہیں ہوتا۔ چالیس برس کی عمر کے بعد چینی بھی کم کروادی کہ شوگر نہ ہو جائے۔ بہت برس پہلے سگریٹ بھی چھڑوادی تھی۔ وہ تو میں نے آخری پیشی کے بعد پینی شروع کی ہے۔ کل تک پینے کی اجازت ہے۔؟''

''ہاں۔''

''سارہ تم مجھے آج بھی اتنا ہی پیار کرتی ہو جتنا شروع میں کرتی تھی۔''

''زیادہ۔''

''عادت ہوگئی ہوگی۔''

''نہیں یہ خالص پیار ہے۔ پہلے صرف شدت تھی اب گہرائی بھی ہے۔''

اس کے بعد خاموشی کا ایک طویل وقفہ آ گیا۔

''سارہ میرے قریب آ جاؤ۔''

کمرے میں سرسراہٹ کی آواز گونجی۔

''تم نے میرے بازو پر سر رکھا ہوا ہے۔ میرے بغل سے بو تو نہیں آ رہی۔ تمھیں پریشان تو نہیں کر رہی۔''

''نہیں۔''

''اپنی چادر ٹھیک کر لو۔ رات کو کہیں اے سی کی ہوا تمھیں بیمار نہ کر دے۔''

''سارہ تمھیں پتا ہے کہ...... خیر تمھیں کیا پتا ہوگا کہ میں نے پہلے کبھی بتایا ہی نہیں کہ مجھے بچپن میں فلم ایکٹر بننے کا شوق تھا۔ کیا میں نے پہلے کبھی بتایا؟''

''نہیں۔''

''اور کیا میں نے یہ کبھی بتایا کہ ایک مرتبہ میں نے گھر سے بھاگ کر فلمی اسٹوڈیو جانے کا ارادہ باندھ لیا تھا لیکن آخری وقت میں ہمت جواب دے گئی تھی۔''

''نہیں۔''

''میرے بچپن کی تصویروں میں بالوں کی ایک لٹ میرے ماتھے پر گر رہی ہوتی ہے۔ یہ دراصل ایک فلمی پوز تھا۔''

''اچھا۔''

اس کے بعد گھپ اندھیرے کمرے میں خاموشی چھا گئی۔ صرف ایک کونے میں مچھر مار مشین کا جگنو ٹمٹما رہا تھا۔

''سارہ آج میں تمھارے سامنے ایک اعتراف کرنا چاہتا ہوں۔ سن سکتی ہو؟''

''ارے سارہ سن رہی ہو یا سو گئی ہو؟''

''سن رہی ہوں۔''

''لیکن پہلے وعدہ کرو کہ تم مجھے معاف کر دو گی۔''

''جانو تم تو بالکل لڑکوں کی طرح ضد کر رہے ہو۔''

''لیکن تم پہلے ہاں کرو۔''

''ٹھیک ہے۔''

''وعدہ؟''

''ہاں۔''

''سارہ مجھے تمھاری سہیلی مریم اچھی لگتی تھی۔ میں دل ہی دل میں اُسے پسند کرنے لگا تھا۔ چند ایک بار مجھے یوں محسوس ہوا کہ جیسے اُس نے بھی میری حوصلہ افزائی کی ہو۔ مگر آخری وقت میں کوئی نادیدہ قوت مجھے پیش قدمی سے روک دیتی تھی... بہ ہر حال میں نے یہ جذبہ تم سے چھپائے رکھا۔''

خاموشی۔

''سارہ تم نے مجھے معاف کر دیا۔''

خاموشی۔

''سارہ میں جانتا ہوں کہ یہ بھی بے وفائی کی ایک قسم ہے۔ لیکن اگر اللہ تعالیٰ کے سامنے بھی سچے دل سے اعتراف کر کے معافی مانگی جائے تو وہ معاف کر دیتا ہے۔ تم بھی مجھے معاف کر دو۔''

سسکیاں اپنے نوکیلے ناخنوں سے خاموشی کے چہرے پر خراشیں ڈالنے لگیں۔

"سارہ خدا کے لیے مجھے معاف کر دو۔"

"اچھا۔"

"میرے اور قریب آ جاؤ۔"

رات کے پچھلے پہر بیگم جامی کی آنکھ کھلی تو انھوں نے دیکھا کہ جامی صاحب کھڑکی سے پردہ ہٹا کر کمرے سے باہر گھپ اندھیرے میں گھور رہے ہیں۔

پھر اُن کی آنکھ لگ گئی۔

اگلے روز عدالت نے ریکارڈ پر موجود ثبوتوں اور گواہوں کے بیانات کی روشنی میں سرمد جامی ولد جان محمد جامی کو بینک میں پراپرٹی کے جعلی کاغذات جمع کروا کر اپنی فرم کے لیے اضافی قرضہ لینے کا جرم ثابت ہو جانے پر قید اور جرمانے کی سزا سُنا دی۔

فیصلہ سنتے ہی بیگم سارہ جامی پر غشی کے دورے پڑنا شروع ہو گئے۔

سرمد جامی کا رنگ پیلا پڑ گیا، کپکپاہٹ کے باعث اُن کے لیے کھڑا رہنا ممکن نہ رہا اور وہ نیم بے ہوشی کی حالت میں نیم دراز ہو گئے۔

بینک کا منیجر اپنے وکیل سے بولا۔"اگر اسے مثال نہ بناتے تو لوگ سارا بینک ہی لوٹ لے جاتے۔"

بیگم سارہ جامی کو اُن کی بہن نے سنبھالا۔

سرمد جامی کو ہتھکڑیاں لگا کر قیدیوں والی وین میں بٹھایا گیا۔

وین دھواں چھوڑتی اور گرد اُڑاتی چلچلاتی دھوپ میں جیل کی جانب روانہ ہو گئی۔

جیل میں وہاں کے عملے نے قیدی کو وین میں سے نکالا۔

اُس کا کاغذات میں اندراج کیا گیا۔

اُسے جیل کا لباس دیا گیا۔

نمبر الاٹ کیا گیا۔

ضروری کارروائی میں سہ پہر ہو چلی تھی۔

اس ساری کارروائی کے بعد مجرم کو اُس کی بیرک میں پہنچا دیا گیا۔

اُس بیرک میں سرمد جامی کے علاوہ تین قیدی اور تھے۔

ایک بزرگ قیدی تھا اور دو جوان۔

بزرگ قیدی کی ٹھوڑی پر خشخشی داڑھی تھی۔ نقوش بھدے تھے لیکن چہرے پر ایک مہربان مانوسیت تھی۔ باقی دو جوان قیدی عام چہروں اور جُثوں کے مالک تھے۔

سب نے انھیں اس طرح دیکھا جس طرح چڑیا گھر میں نئے لائے جانے والے جان ور کو پرانے جان ور دیکھتے ہوں۔

جامی صاحب کچھ دیر تو نیم بے ہوشی کے عالم میں کونے میں پڑے رہے۔ اُن سے آنکھیں بھی ٹھیک طرح سے کھل نہیں پا رہی تھیں۔ دو تین کیڑے مکوڑے اُن کو اپنے جسم پر رینگتے محسوس ہوئے مگر اُن میں اتنی بھی سکت نہ تھی کہ وہ اُنھیں ہاتھ کی تالی سے مار دیتے۔ اُن کی یہ حالت دیکھ کر بزرگ قیدی ساتھ والے جوان قیدی سے بولا۔

''باؤ پڑھا لکھا لگتا ہے۔''

جوان قیدی نے اثبات میں سر ہلایا۔

''اسی لیے بزدل بھی ڈاھڈا ہے۔''

پھر توقف کر کے بولا۔

''شروع میں سارے ہی ایسے ہوتے ہیں۔''

جامی صاحب گٹھڑی بنے پڑے رہے۔

تھکاوٹ، نقاہت اور مسلسل سرسامی کیفیت کے ایک مسلسل دورے کے بعد چھنچھناہٹ کی آواز سنتے ہی جامی صاحب نے بہ مشکل ایک آنکھ کھولی۔

پھر دوسری کھولی۔

سامنے جیل کا کھانا رکھ، پھینک دیا گیا تھا۔

ایک پلیٹ دال اور چار چپاتیاں۔

باہر شام کے ٹھنڈے سایوں میں رات کی سیاہی گھل رہی تھی۔ جامی صاحب نے دائیں بائیں، اردگرد دیکھا۔ ٹٹول کر اپنے جسم کے اعضا کو چھوا اور دیوار کا سہارا لے کر آہستہ آہستہ دیوار سے ٹیک لگا کر بیٹھ گئے۔ اُن کا سر اپنے ہی بوجھ سے دیوار سے ٹک گیا۔

اُن کو اپنا خون گردش کرتا اور رگوں میں دھڑکتا ہوا سنائی دیا۔

باہر گرمیوں کی شام کی ٹھنڈی ہوا جامی صاحب کے جسم کے ہر ہر روئیں پر اپنی نرم انگلیاں پھیرتی چلی گئی۔

جامی صاحب نے نیم مونڈھی آنکھیں مزید کھولیں۔

آسمان کے سیاہ لانبے بالوں پر ٹنگا نیا ہلال اور ستارے، چاندی ایسی چمکتی روشنی زمین کی جانب پھینک رہے تھے۔

جامی صاحب کو ہوا میں تازگی کا احساس ہوا۔

انھوں نے لمبی سانس لے کر اپنے اے سی زدہ پھیپھڑے تازہ ہوا سے بھر لیے۔

بزرگ قیدی اُنھی کو دیکھ رہا تھا۔ بولا۔

''باؤ مفت ملتی ہے۔''

انھوں نے استفہامیہ انداز میں اُس کی جانب دیکھا۔

وہ بولا۔ ''باؤ۔ یہاں تازہ ہوا مفت ملتی ہے۔ جتنی چاہو لوٹ لو۔''

جامی صاحب کے چہرے پر ہلکی سی مسکراہٹ آئی۔

تازہ ہوا سے تازگی اُن کے خون کے تمام خلیوں کو سیراب کر چکی تھی۔

سو انھوں نے بیٹھے بیٹھے ہی ایک انگڑائی لی۔ اور ایک نومولود بچے کی طرح پوری آنکھیں کھول کر آس پاس کا جائزہ لیا۔

''باؤ پہلی بار آئے ہو؟'' بزرگ قیدی نے پوچھا۔

انھوں نے اثبات میں سر ہلا دیا۔

''اسی لیے اتنے ڈرے ہوئے لگتے ہو۔ سڑک پار کرتے پلّے کی طرح۔ پھر عادت ہو جائے گی۔''

جامی صاحب کے ماتھے پر تیوریوں کی لہریں موجزن ہوئیں۔ پھر سطح پر سکون ہو گئی۔

تھوڑی دیر خاموشی رہی۔ کہیں کہیں سے قیدیوں کے بولنے کی مدھم آوازیں آ رہی تھیں۔

بزرگ قیدی پھر ہنسا اور بولا۔

''یہ اپنا ہوسٹل ہے۔ ہم یہاں کا سب سے پرانا اسٹوڈنٹ ہے۔''

جامی صاحب کو بزرگ قیدی میں کچھ اپنائیت سی محسوس ہوئی۔

ہوا میں لکڑی یا بالن جلنے کی بو پھیل رہی تھی۔ جیل کی دیوار کے پرے شاید کوئی غریب بستی تھی۔ ہوا اب اُدھر سے گوبر اور بالن کی بو اور دھواں لا رہی تھی۔ ساتھ میں کسی پکوان کی مہک تھی۔

بزرگ قیدی پھر بولا۔

''باؤ کھانا کھالے۔ یہاں کوئی بے بے نہیں جو کھانا کھلائے گی۔ خود ہی کھانا ہوگا اور یہی کھانا ہوگا۔''

کھانے کے لفظ سے جامی صاحب کو یاد آیا کہ انھوں نے بہت دن سے کھانا نہیں کھایا۔

انھوں نے سامنے دیکھا۔

ایک پلیٹ میں دال پر سبز مرچ تیر رہی تھی۔ ساتھ میں کالے داغوں والی روٹیاں پڑی تھیں۔

اُن کو پیٹ کے زیریں حصے سے غبار سا آنتوں میں سے اُٹھتا محسوس ہوا جیسے خالی کنویں سے ہوا کا اوپر کو اخراج سا ہوتا ہو۔ پھر آنتیں آپس میں ٹکراتی ہوئی اور سکڑتی ہوئی محسوس ہوئیں۔

کہیں دور پکتے پکوان کی مہک اُن کے نتھنوں میں دَر آئی۔

جامی صاحب کو شدید بھوک کا ایک دورہ سا پڑا۔

''کھالے باؤ۔ کھالے۔'' بزرگ قیدی بولا۔

روٹی کا آخری نوالہ دال کی پلیٹ میں پھیر کر اُس کا لقمہ بنا کر جامی صاحب نے خوب چبایا، اُسے دانتوں سے نرم کیا اور نگل کر زوردار ڈکار لیا۔ پھر عادتاً سوری کہا اور خفت سے اِدھر اُدھر دیکھا۔ لیکن پھر آسودہ ہو کر پیٹ پر ہاتھ پھیرنے لگے۔

پھر وہ خمار آلود لہجے میں بڑبڑائے۔ ''غلطی تو ہر کسی سے ہوتی ہے۔ کیا ہوا جو مجھ سے غلطی ہوگئی۔''

رات گئے جب جامی صاحب سب قیدیوں سمیت جھینگروں، مینڈکوں اور مکوڑوں کی آوازوں میں گہری نیند سو رہے تھے تو چار آنکھیں بلی کی آنکھوں کی طرح اندھیرے میں چمک رہی تھیں۔

بزرگ قیدی نے کچھ سوچتے ہوئے، ساتھ والے شاگرد جوان قیدی سے کہا:۔

''پتر ہونی سے کہیں زیادہ ہونی کا خوف بندے کو مار دیتا ہے۔ بس جند جان کی گڈی کو پیچا تو لگتا ہی رہتا ہے۔ پر اِسے بوکاٹا نہیں ہونا چاہیے۔''

تجرید

شبہ طراز

مجھے اس نے بہت محنت سے کئی دن لگا کر، کئی راتوں کے عذاب سہ کر بنایا تھا۔ میں تبھی سے اس کے ساتھ ہولی تھی جب اس نے پہلی مرتبہ مجھے سوچا تھا۔ میں نے تخیل کے پردے میں رہ کر اس کی رہ نمائی بھی کی، خصوصاً جب وہ رنگوں کا انتخاب کر رہی تھی۔ وہ کئی رنگ بہ یک وقت استعمال کرنا چاہتی تھی لیکن میں نے اسے مشورہ دیا کہ کالے اور گرے رنگوں کے مختلف شیڈز سے مجھے تیار کرے چوں کہ ایک ہی رنگ میں تاثرات بھرنا قدرے مشکل ہوتا ہے۔ تبھی اس نے اپنی ساری Project Report کو موضوعی اعتبار سے ''تنہا رنگ میں اظہارِ خیال'' کا ٹائٹل دے دیا تھا۔

چھ بائی چار کے کینوس پر جب اس نے پہلی لکیر کھینچی، درد تب ہی سے ساتھ سمٹ آیا تھا اور میرا سانس کھنچ گیا تھا۔ اس کے سٹروک تھے ہی ایسے گویا برش نہ ہو خنجر ہو... جو دل کو عین وسط سے چیر ڈالے... شب بیداریوں کے لیے کبھی اس نے کافی کا سہارا لیا اور کبھی سگریٹ کا... کئی کئی دن بال نہ بنا پائی تھی وہ، آنکھوں میں سرخی اور نیند اور کچھ پانے کی طلب، اضطراب کے ساتھ رنگ مکس کر کے وہ مختلف شیڈز تیار کرتی رہی۔ میں رنگوں اور لکیروں کے اس کرب میں شروع ہی سے اس کی شریک تھی۔

اور... کچھ بھی نہ تھا ایسا، کینوس پر... جسے فاشی کے زمرے میں ڈالا جاتا، یا Nudism کا لیبل لگایا جاتا۔ مجھے اس نے پشت پر سے فوکس کیا تھا۔ گردن ذرا سی مڑی ہوئی، پیچھے کی جانب ۲۵ درجے کے زاویے پر دیکھتی ہوئی آنکھ، ریڑھ کی ہڈی کی گداز گہرائی، اور کمر... بس خم تک اور خم سے ذرا نیچے، ایک بھدا، مردانہ ہاتھ... کمر پر سختی سے گرفت کیے ہوئے۔ میں نے دونوں ہاتھ اپنے سامنے کی دیوار پہ رکھے ہوئے تھے... بس یہی تھا رنگوں کی اس داستان میں... ہاں... دیوار پر میری انگلیوں کے دباؤ کی وجہ سے بازوؤں کی رگیں اور پٹھے کھنچے ہوئے تھے۔ یہاں اس نے اپنی تمام تر محنت اور مہارت بھرپور

طریقے سے نچوڑ دی تھی۔

جب اس نے مجھے اپنے تخیل کی مہمل سے پورے کا پورا چھ بائی چار فٹ کے میدان میں اتار دیا تو اس کی خوشی دیدنی تھی۔ آنکھوں کی دیوانی چمک گواہی دے رہی تھی کہ اس نے وہ کچھ پالیا ہے جس کی وہ تگ و دو کر رہی تھی۔ لیکن میں...! پہلے پہل سراسیمہ ہوئی تھی۔ ایک تو بند تخیلاتی ماحول سے ایک دم مجھے حقیقت کے کھلے میدان میں اترنا پڑا تھا اور اتنی زبانوں، اتنی نگاہوں کا براہ راست سامنا کرنا تھا مجھے... تو... میری جھجک فطری تھی۔

نمائش شروع ہونے میں ابھی ایک دن باقی تھا۔ وہ اختتامی سٹروک لگا کر اپنا کام مکمل کرتی جا رہی تھی۔ اس نے سب تصاویر کو چادروں سے ڈھکا ہوا تھا۔ یہ اس کی Presentation کا انداز تھا۔ بہت نفیس کپڑے کی چادریں انھی رنگوں میں تھیں جن رنگوں سے کینوس پر تصویر کشی کی گئی تھی۔ آخر، لمحہ لمحہ گرتے وقت نے اگلے دن کا سورج اُگلا۔ آوازوں نے خلا کو بھرنا شروع کیا اور منظر نامہ رنگ برنگے لوگوں سے سجنے لگا جو تتلیوں، بھنوروں کی طرح جوق در جوق کیمرے لٹکائے چلتے پھرتے نظر آ رہے تھے۔ مختلف کمروں سے تالیوں، خوشی کی چیخوں کی آوازیں آنا شروع ہو چکی تھیں۔ مہمانانِ خصوصی آ چکے تھے۔ انھیں سب کا کام دکھایا جا رہا تھا... خوش بوؤں اور آوازوں کے ہجوم کی چاپ سے اندازہ ہوا کہ وہ اندر داخل ہوئے۔ اس نے ایک ایک کر کے گرہ لگے ربن کھولے۔ پہلا کینوس لال رنگ میں تھا، جس پر اسی رنگ کے مختلف شیڈز سے Embryo کو تصویر کیا گیا تھا۔ اس میں آنکھ اور دل نمایاں تھے۔ دوسرا کینوس سفید رنگ میں تھا جس پر ایک بچی سفید فراک میں وا ہے کی طرح نظر آ رہی تھی... تیسرے کینوس میں نیلا رنگ فوکس تھا اور ایک عورت کا ہیولا... مرکزِ نگاہ اس کا ٹوٹا ہوا، فرش پر گرا ہوا دماغ تھا جو حسرت سے اپنے جسم کو دیکھ رہا تھا۔ جسم کے خدوخال غیر واضح، دھندلے دھندلے تھے... پھر سبز رنگ، پھر پیلا... اور... پھر قدموں کی چاپ میری پشت پر آ کر رک گئی... یہی وہ لمحہ تھا جب میں پسینے میں شرابور ہوگئی اور دیوار پر میرے ہاتھوں کا دباؤ گہرا ہونے لگا... نظریں مسحور ہو کر کبھی میری کمر پر پھسلتی تھیں اور خم پر جم جاتی تھیں... کبھی میرے ہاتھوں کی انگلیوں کے کرب انگیز دباؤ کو دیکھ کر کنی کتراتی تھیں... حلقے میں کھڑی عورتوں کے چہروں پر احتجاج اور نفرت نمایاں ہوتی جا رہی تھی اور مردوں کے گلے تھوک نگل رہے تھے... کچھ کے کانوں کی لویں سرخی مائل بھی ہونا شروع ہوگئی تھیں۔ کسی

نے نزدیک آ کر تصویر کا عنوان پڑھا... "I m a dog"... عنوان سنتے ہی مہمانِ خصوصی کے منہ سے جھاگ اڑنے لگے... اس نے جانے کیوں... اتنی تضحیک محسوس کی اور اس سے پہلے کہ وہ تصویر کو اتروانے کا حکم جاری کرتا، میں نے محسوس کیا کہ دیوار میں میرے ہاتھوں کے دباؤ سے دراڑیں پڑ چکی ہیں۔ میں اپنے سامنے کی دیوار توڑ کر وہاں سے نکل بھاگی... کتنی ہی دیر میں بھاگتی رہی... مصروف سڑک پر جب لوگ اشارے کی بتیوں کی بجائے مجھے دیکھنے لگے... کچھ نے حیرت اور پریشانی کے عالم میں گاڑیوں کے بریک لگائے، دروازے کھول کر بیٹھنے کی پیشکش کی، کچھ نے فقرے اچھالے، سیٹیاں بجائیں... کچھ لوگوں نے آنکھوں کے کونے دبا دبا کر مجھے تحفظ کا یقین دلانے کی کوشش کی، تو میں فٹ پاتھ سے اتر کر بستی کے گھروں کی طرف مڑ گئی... اور... بھاگتی رہی... سوچتی رہی کہ اس پاگل لڑکی نے کس کرب میں میرا تجربہ کیا... منحنی سی، سانولی سی، خوش باش لڑکی کا محض مشاہدہ اتنے گہرے تاثرات مرتب نہیں کر سکتا... مجھے بھاگتے ہوئے یہ خیال بھی آیا کہ جانے میرے یوں چلے آنے سے اس کے Project پر کیا اثر پڑا ہوگا... جانے مہمانِ خصوصی نے اس کے ساتھ کیا سلوک کیا ہو گا... لیکن میں تمام خیالات کو پسِ پشت ڈال کے بھاگتی رہی۔ اسی اثنا میں لفنگے آدمیوں کے کچھ ہوس ناک ٹولے میرے پیچھے لگ چکے تھے۔ مجھے ان کی وجہ سے اور بھی تیز دوڑنا پڑ رہا تھا۔ ان کو دھوکا دینے کے لیے میں اچانک موڑ مڑنے پر مجبور ہو جاتی تھی... لگ رہا تھا میں کسی کائناتی جگ زا پزل میں پھنس چکی ہوں، لیکن مجھے اس گھر کی تلاش تھی جہاں تھوڑی دیر کے لیے ہی سہی... مجھے پناہ مل سکے... اسی طرح کے ایک اچانک موڑ کے بعد مجھے سبز بیلوں اور قرمزی پھولوں سے ڈھکا ہوا ایک گھر نظر آیا جس کی کھپریل کی لال چھتیں بیلوں میں سے جھانک رہی تھیں... میرے پیچھے آنے والا ٹولا اپنا فاصلہ بہ تدریج کم کر رہا تھا اور فاصلہ کم کرنے کے ساتھ ساتھ ان کے بدن نمایاں ہوتے جا رہے تھے... وہ ایک ایک کر کے اپنے کپڑوں سے آزاد ہوتے جا رہے تھے... میرے پاس بہت کم وقت رہ گیا تھا... میں نے آخری مرتبہ اپنے پیچھے آنے والوں پر نظر ڈالی اور ہاتھ کال بیل پر رکھ دیا... کال بیل بجتے ہی غرّانے کی آوازوں پر چونک کر میں نے دروازے کو دیکھا... ایک چھوٹے سے بورڈ پر لکھا تھا "Beware----Dogs inside" میری ہمت نہیں ہوئی کہ... مڑ کر پیچھے دیکھ سکوں...!

خون

مصطفیٰ شاہد

لبنان کی سرزمین پر قدم رکھتے ہی اُسے حقیقی صورت حال کا اندازہ ہوگیا۔ اگرچہ وہ میڈیا کے توسط سے حالات وواقعات سے پوری طرح باخبر تھا لیکن لبنان پہنچ کر اسے اندازہ ہوا کہ اب تک وہ تصویر کے صرف ایک رخ کو دیکھتا رہا ہے۔ حقیقی طور پر لبنان خصوصاً بیروت ایک ایسی آگ میں جل رہا تھا جس کی لپٹیں میڈیا کی نازک گرفت میں ہرگز سما نہیں سکتیں۔ اگرچہ وہ اب تک بیروت کے ان علاقوں سے بہت دور تھا جو براہ راست تباہ کاریوں کی لپیٹ میں آچکے تھے تاہم لوگوں کے ہراساں چہروں سے برستی ہوئی وحشت، آنکھوں سے چھلکتی ہوئی نفرت، حرکات وسکنات میں ہویدا خوف، سراسیمگی اور افراتفری، یہ سب عناصر جنگ کی تصویر کے دوسرے رخ کی نمائندگی کے لیے کافی تھے۔ یوں تو کاروبار حیات جاری تھا، دکانیں کھلی ہوئی تھیں۔ گلی کوچوں میں لوگوں کی آمد ورفت بھی دکھائی پڑتی تھی لیکن یوں لگتا تھا جیسے یہ سب کچھ خواب میں وقوع پذیر ہو رہا ہے۔

چلتے چلتے وہ ایک چوڑی سی سڑک پر آنکلا۔ یہ سڑک مغربی بیروت کی طرف جاتی تھی۔ سڑک کے کنارے کھڑے ہوکر اس نے دونوں طرف دیکھا۔ ٹریفک برائے نام تھی۔ کچھ دیر انتظار کے بعد اسے دور سے دو گاڑیاں آتی ہوئی دکھائی دیں۔ گاڑیاں قریب پہنچیں تو اس نے انھیں رکنے کا اشارہ کیا لیکن بے کار۔ جب گاڑیاں نظروں سے اوجھل ہوگئیں تو وہ دھیرے دھیرے مغرب کی طرف روانہ ہوا۔ اس کے کاندھے پر ایک سیاہ رنگ کا بیگ تھا جس میں اس کے کپڑے اور دیگر ضرورت کی چیزیں رکھی ہوئی تھیں۔

چلتے ہوئے وہ بار بار پیچھے مڑ کر دیکھ رہا تھا۔ تقریباً دس منٹ متواتر پیدل روی کے بعد اس نے مڑ کر دیکھا تو پیچھے سے ایک نیلے رنگ کی ویگن آتی دکھائی دی۔ اس نے ہاتھ سے رکنے کا اشارہ کیا۔ ویگن رک گئی۔

''کہاں جانے کا ارادہ ہے؟'' ویگن کی کھڑکی سے ایک ادھیڑ عمر چہرہ برآمد ہوا۔

''مغربی بیروت کی طرف۔'' مسافر نے بھی عربی میں جواب دیا۔

''لیکن وہاں تو حالات ٹھیک نہیں ہیں۔'' ویگن کے ڈرائیور نے کہا۔

''ہاں معلوم ہے...لیکن وہاں مجھے اپنے بھائی کی خیریت معلوم کرنی ہے''۔

''اچھا بیٹھو۔'' ڈرائیور نے کہا۔

یہ سنتے ہی مسافر دوسری طرف گیا اور دروازہ کھول کر ڈرائیور کے قریب بیٹھ گیا۔ جب ویگن روانہ ہوئی تو ڈرائیور نے پوچھا:

''مسافر لگتے ہو۔ کہاں سے آئے ہو؟''۔

''ترکی سے...میرا نام محمد ہے اور میں قبرص یونیورسٹی میں پڑھتا ہوں''۔

''تو لبنان کے رہنے والے ہو''۔

''نہیں...دراصل پہلے ہمارا گھر شام میں تھا۔ ہم شام میں تھے جب میں نے قبرص یونی ورسٹی میں داخلہ لیا تھا۔ یہ تقریباً تین سال پہلے کی بات ہے۔ جب میں ترکی تعلیم کی غرض سے روانہ ہوا تو میرے بھائی اپنی فیملی کے ساتھ بیروت آ گئے''۔

''تو اس سے پہلے بیروت نہیں آئے ہو''۔ ڈرائیور نے پوچھا۔

''نہیں...دو مرتبہ آ چکا ہوں۔''

''اچھا'' یہ کہ کر ڈرائیور خاموش ہو گیا۔

محمد نے غور سے دیکھا، ڈرائیور کے چہرے سے ظاہر تھا کہ وہ کسی عمیق فکر میں غرق ہو گیا ہے۔ اُس کے بال بکھرے ہوئے تھے۔ اس نے کئی دن سے داڑھی نہیں بنائی تھی۔ اسی لیے سیاہ و سفید بالوں نے اس کے پورے چہرے کو گھیر رکھا تھا۔

''ظالموں نے پورے شہر کو مسمار کر ڈالا ہے۔ میری بہنیں بھی مغربی بیروت میں مقیم ہیں...نہ جانے کس حال میں ہوں گی؟'' یہ کہ کر ڈرائیور واپس اپنے خیالات میں غوطہ زن ہو گیا جیسے اس نے یہ بات محمد سے نہیں بل کہ خود سے کہی تھی۔

ویگن اب نواحات سے نکل کر کاروباری علاقے میں داخل ہو رہی تھی۔ جوں جوں ویگن آگے بڑھتی گئی، چاروں طرف کے مناظر بھی بدلتے گئے۔ ٹریفک کی آمدورفت زیادہ ہو گئی تھی۔ جگہ جگہ لوگ جمگھٹے کی صورت میں کھڑے نظر آئے۔ ایک جگہ پہنچ کر ویگن رک گئی۔

''میں اس کوچے میں جارہا ہوں۔'' ڈرائیور نے کہا۔

''اچھا بہت شکریہ''۔ یہ کہتے ہی محمد نے دوروازہ کھولا اور نیچے اتر گیا۔

اس نے گھڑی دیکھی۔ سہ پہر کے چار بج رہے تھے۔ آہستہ آہستہ چل کر وہ ایک درخت کے نیچے آ گیا۔ دور سے ایمبولنس کی گاڑیوں کے سائرن کی آوازیں گوش زد ہو رہی تھیں۔ اس نے دائیں طرف دیکھا۔ دو نوجوان لڑکیاں باتیں کرنے میں مگن تھیں۔ ان کے چہرے پر خوف اور سراسیمگی کی ملی جلی کیفیت عیاں تھی۔ ان کے قریب دری پر ایک ضعیف آدمی بوڑھی عورت کے ساتھ بیٹھا ہوا تھا۔ قریب ہی دو تین بچے کھیل کود میں مگن تھے۔ تقریباً چاروں طرف اسی قسم کے مناظر دکھائی پڑتے تھے۔ محمد ذرا دیر کو رکا، ایک لمبی سانس لی اور لوگوں کے جمگھٹے کے اندر چلا گیا۔ جوں جوں وہ آگے بڑھتا گیا شور کی شدت میں اضافہ ہوتا گیا۔ آگے جا کر ایک بہت کشادہ سڑک نظر آئی۔ اس نے دیکھا درخت کے نیچے میڈیا کے نمائندے لوگوں سے انٹرویو لے رہے تھے۔ ارد گرد بہت سے افراد کاندھوں پر کیمرے لیے گھوم رہے تھے۔ سیاہ برقعے میں ملبوس ایک عورت سینہ کوبی میں مصروف تھی اور چیخ چیخ کر کچھ کہہ رہی تھی۔ جوں جوں محمد آگے بڑھتا گیا توں توں عورتوں اور بچوں کی گریہ وزاری اور آہ وفغاں کے مناظر زیادہ سے زیادہ دکھائی دینے لگے۔ ان کی ملی جلی آوازوں سے ظاہر ہو رہا تھا کہ ان میں سے بعض کے گھر بالکل مسمار ہو چکے ہیں اور بعضوں نے اپنے گھر خالی کر لیے ہیں کہ مبادا دشمن کے حملے میں وہ بھی لقمۂ اجل بن جائیں۔ جب چلتے چلتے تقریباً آدھ گھنٹا گزر گیا تو لوگوں کی بھیڑ کم ہوتی گئی۔ محمد لوگوں کو بہت غور سے دیکھ رہا تھا۔ دراصل اُسے اپنے بھائی اور اس کے بیوی بچوں کی تلاش تھی۔ جب بھیڑ کم ہوگئی تو اس نے پیچھے مڑ کر دیکھا۔ ایک دفعہ اس کا جی چاہا کہ واپس لوگوں کی بھیڑ میں گھس جائے اور بارِ دیگر اپنی تلاش جاری رکھے لیکن اس کی چھٹی حس نے اسے آگے بڑھنے کا مشورہ دیا۔ چناں چہ وہ آگے بڑھتا گیا۔ جوں جوں اس کے قدم آگے بڑھ رہے تھے ایمبولنس کی آوازیں شدت اختیار کرتی جا رہی تھیں۔ ایک جگہ اسے ایک تنومند نوجوان نے روکا۔

''آگے مت جاؤ۔ دیکھ نہیں رہے ہو کیا ہو رہا ہے؟'' یہ کہہ کر نوجوان نے مغرب کی طرف اشارہ کیا۔

''میرا جانا ضروری ہے۔'' محمد نے کہا۔

''کیا میڈیا کے آدمی ہو؟''

''ایسا ہی سمجھو۔'' محمد نے جواب دیا۔

یہ سن کر نوجوان نے مزید مزاحمت نہ کی اور محمد مزید آگے بڑھ گیا۔ کچھ دور چلنے کے بعد اس کے موبائل فون کی گھنٹی بج اٹھی۔ اُس نے چونک کر جیب میں ہاتھ ڈالا اور فون نکال کر گویا ہوا:

''ہلو۔''

دوسری طرف سے ایک نسوانی آواز آئی۔''ہلو میں آسیہ بول رہی ہوں۔ کیا صورت حال ہے؟''

''بس کیا کہوں ایک قیامت برپا ہے۔'' محمد نے کہا۔

''تم کس علاقے میں ہو؟''

''میں مغربی بیروت میں پہنچ چکا ہوں۔ لیکن ابھی تک تباہ شدہ علاقے... ہاں ہاں تباہ شدہ علاقے کے بالکل قریب ہوں... ہاں میڈیا کے لوگ بھی ہیں۔ ابھی تک مجھے ان میں سے کوئی بھی دکھائی نہیں دیا ہے... ہاں میں تمہیں اطلاع دے دوں گا۔ طیاروں کی آوازیں سن رہی ہو نا... اچھا بعد میں بات کرتے ہیں''۔

یہ کہہ کر محمد نے فون بند کر دیا اور واپس بھاگنے لگا کیوں کہ سامنے سے بہت سے لوگ اس کی طرف بھاگتے ہوئے آرہے تھے۔ حزب اللہ کے آدمی لوگوں کو وہاں سے نکلنے کی ہدایات دے رہے تھے۔ محمد نے دیکھا ایک شخص کے پیچھے میڈیا کے آدمی دوڑ رہے تھے اور مذکورہ شخص سے سوالات پوچھنے پر مُصر تھے۔ مذکورہ شخص جو غالباً حزب اللہ کا کوئی نمائندہ معلوم ہوتا تھا، زور زور سے ان کے سوالات کے جوابات دے رہا تھا۔

''...اسرائیل اس دھوکے میں نہ رہے کہ وہ ہمیں ہتھیاروں سے شکست دے سکتا ہے۔ وہ ہمارے گھروں کو مسمار کرسکتا ہے لیکن ہمارے سینوں میں اس عزم کو کبھی مسمار نہیں کرسکتا جو پہاڑ کی طرح مستحکم ہے۔ اے دنیا والو! دیکھ لو... دیکھ لو یہ ہے مغرب کی جمہوریت...''

تقریباً بیس منٹ دوڑنے کے بعد وہ سب مختلف گلیوں اور سڑکوں سے گزر کر محفوظ علاقے میں داخل ہوگئے۔ وہاں چاروں طرف ریسٹورنٹ اور ہوٹل تھے جن میں میڈیا کے آدمی رہائش اختیار کیے ہوئے تھے۔ آہستہ آہستہ میڈیا کے آدمی اور لوگوں کا ہجوم منتشر ہوگیا۔ محمد میڈیا کے آدمیوں کا پیچھا کرتے ہوئے ایک ہوٹل کے پاس پہنچ گیا۔ ابھی وہ ہوٹل میں داخل ہونا ہی چاہتا تھا کہ دائیں طرف اس کی نظر ایک شخص پر پڑی۔ وہ دبلا پتلا دراز قد جوان تھا۔ محمد کو اپنی آنکھوں پہ یقین نہیں آیا۔ چناں چہ تصدیق کرنے کے لیے وہ آگے بڑھا۔ دبلا پتلا جوان اب دوسری طرف جارہا تھا۔ محمد نے اس کا پیچھا کیا۔ 'یہ یہاں کیسے!' وہ حیرت کے ساتھ سوچنے لگا۔ کچھ دور چلنے کے بعد مذکورہ جوان ایک ہوٹل میں داخل ہوا۔

محمد نے تیز تیز قدم اٹھاتے ہوئے اُس کا پیچھا کیا اور ہوٹل کا دروازہ کھول کر اندر داخل ہوا۔ مذکورہ جوان کاؤنٹر سے چابی لے کر اوپر سیڑھیوں کی طرف بڑھنے لگا۔ سیڑھیاں طے کر کے جب محمد راہ داری میں پہنچا تو مذکورہ شخص کی ایک جھلک دکھائی دی۔ وہ ایک کمرے میں داخل ہوتا دکھائی دیا۔ محمد تیزی سے قدم اٹھاتا ہوا کمرے کے قریب پہنچ گیا۔ کمرے پر نمبر ۱۱ لکھا ہوا تھا۔ کمرے کے سامنے کھڑے ہو کر وہ کچھ سوچنے لگا اور

پھر دھیرے دھیرے قدم اٹھاتا ہوا واپس نیچے اتر گیا۔ 'ایرون یہاں کیسے!' وہ سوچنے لگا اور ہوٹل کے دروازے کے قریب ایک کرسی پر بیٹھ گیا۔ 'یہ تو یہودی ہے کہیں یہ موساد کا آدمی تو نہیں ہے۔ یونی ورسٹی میں بھی اس کی حرکات وسکنات عجیب تھیں۔'

ایک دفعہ محمد کا جی چاہا کہ کاونٹر سے اس کے بارے میں پوچھ گچھ کرے لیکن کچھ سوچ کر اپنا ارادہ ملتوی کر دیا۔ بہت دیر متفکر رہنے کے بعد بالآخر اس نے طے کر لیا کہ وہ نیچے کسی خفیہ گوشے میں بیٹھ کر ایرون کا انتظار کرے گا اور اس کی حرکات وسکنات پر نظر رکھے گا۔ چناں چہ یہ تہیہ کرتے ہی وہ اٹھا اور اوپر جاتی ہوئی سیڑھیوں سے پرے دوسرے گوشے میں ایک جگہ بیٹھ گیا۔ کچھ دیر بعد اس نے بیرے کو کھانے کا آرڈر دیا۔

کھانا کھانے کے دوران اس کی تمام تر توجہ سیڑھیوں پر لگی ہوئی تھی۔ جوں ہی کوئی نیچے اترتا اس کے کان کھڑے ہو جاتے اور وہ کن انکھیوں سے آنے والے کا جائزہ لیتا۔ تاہم اسے یہ بھی معلوم تھا کہ اس کے اردگرد کون لوگ موجود ہیں۔ اس وقت ہوٹل میں زیادہ تر میڈیا کے آدمی دکھائی پڑتے تھے۔ صرف ایک شخص ایسا تھا جو مقامی دکھائی دے رہا تھا۔ وہ کھڑکی کے قریب بیٹھا ہوا تھا۔ اس کا چہرہ بجھا ہوا اور شیو بڑھی ہوئی تھی۔ گاہے گاہے وہ رومال نکال کر اور منھ دوسری طرف پھیر کر اپنی نم ناک آنکھوں کو صاف کرتا ہوا دکھائی دیتا۔ اگرچہ محمد پوری طرح سیڑھیوں پر توجہ مرکوز کیے ہوئے تھا، تاہم اس کے ذہن کا لاشعوری حصہ ایرون کے بارے میں سوچ ہی رہا تھا۔

دراصل ایرون، محمد کی طرح قبرص یونی ورسٹی ہی میں پڑھتا تھا۔ تاہم اس کا شعبہ الگ تھا۔ یونی ورسٹی میں بھی ایرون اسے بہت پراسرار لگا تھا۔ محمد جانتا تھا کہ وہ یہودی ہے۔ لیکن اس پراسراریت کی وجہ اس کا یہودی ہونا نہیں تھا کیوں کہ یونی ورسٹی میں بہت سے یہودی پڑھتے تھے۔ ایرون میں پراسراریت کی وجہ اس کی کم گوئی اور آنکھیں تھیں۔ ایرون شاذونادر ہی کسی سے بات کرتا تھا۔ ایک طرف اس کی گہری خاموشی اور پھر اس کی آنکھیں۔ اس کی آنکھیں ایسی تھیں جیسے بس ابھی چھلک جائیں گی۔ پہلی دفعہ جب محمد نے اسے دیکھا تھا تو یہی قیاس کیا تھا کہ اس کی آنکھیں بھر گئی ہیں اور بس ابھی چھلکنے ہی والی ہیں۔ لیکن کافی انتظار کے بعد بھی جب اس کی آنکھوں کا پیمانہ لبریز نہ ہوا تو محمد کو حد درجہ تعجب ہوا۔ اس نے سمجھا کہ ایرون نے اپنے آنسوؤں کو پلکوں کی دہلیز پر روک رکھا ہے۔ لیکن نہیں! ایرون اگلے دن بھی بھری بھری آنکھوں کے ساتھ نظر آیا۔ بعدازاں محمد جب بھی اسے دیکھتا ایرون کی پراسرار خاموشی اور بھری ہوئی آنکھیں ہمیشہ اس کی توجہ اپنی طرف جذب کر لیتیں۔ اس کی چال ڈھال بھی دھیمی تھی۔ جب ایرون بہت آہستگی سے چلتا تو اسے یوں گماں ہوتا جیسے ایرون کی حرکات وسکنات میں یہ دھیما پن دراصل اس لیے

ہے کہ اس کی آنکھیں چھلک نہ جائیں۔ ان آنکھوں کے ساتھ اس کی خاموشی اس کے چہرے پر ایک ایسی سنجیدگی کا پرتو ڈالتی تھی جس سے اس کی شخصیت کی پراسراریت دو چند ہو جاتی۔ کئی مرتبہ محمد اس سے ہم کلام بھی ہوا لیکن وہ ہمیشہ مختصر جواب دیتا تھا۔ بعد میں جب بھی یونی ورسٹی میں کوئی تقریب منعقد ہوتی یا کوئی اور موقع ہوتا، محمد ہمیشہ ایسی جگہ بیٹھنے کو ترجیح دیتا تھا جہاں سے وہ ایرون کا پورا چہرہ دیکھ سکے۔ چناں چہ یہی وہ پس منظر تھا جس کے سبب ایرون پر بیروت میں نظر پڑتے ہی اس کے اندر شکوک و شبہات بیدار ہو گئے۔

ابھی وہ ایرون کے بارے میں سوچ رہا تھا کہ اس کا موبائل فون بج اٹھا۔

''ہلو'' محمد نے آہستگی سے کہا۔

''ہلو میں آسیہ بول رہی ہوں۔ کیا صورت حال ہے؟''

'' میں ایک مقامی ہوٹل میں ہوں۔ اسرائیل کے حملے کے پیش نظر ہم سب وہاں سے نکل گئے... بس دیکھتے ہیں۔ دوسرے لوگ گئے تو میں بھی جاؤں گا... ابھی پانچ بجے ہیں شاید... ہاں اطلاع دوں گا۔ ضرور... نہیں میں عجیب کشمکش میں مبتلا ہوں لیکن... اس کے بعد ہمارا... ہاں ہاں...''

ابھی وہ فون پر مزید باتیں کرنا چاہتا تھا کہ سیڑھیوں سے ایرون اترتا ہوا نظر آیا۔ محمد نے جلدی سے اپنی پشت اس کی طرف موڑ دی اور کہا:

''لوگ نکل رہے ہیں۔ اچھا میں تم سے پھر رابطہ کروں گا''۔

یہ کہہ کر اس نے فون بند کیا اور آہستگی سے پیچھے دیکھا۔ ایرون جاپی کاونٹر پر دے کر باہر نکل رہا تھا۔ اس کے نکلتے ہی محمد اپنی جگہ سے اٹھا۔ جلدی سے ادائی کی اور باہر نکل گیا۔

محمد نے دیکھا ایرون اسی طرف جا رہا تھا جہاں سے سب لوگ واپس آ گئے تھے۔ ایک درخت کے نیچے پہنچ کر ایرون نے سگریٹ جلائی اور واپس اسی طرف روانہ ہوا۔ محمد مسلسل اس کا پیچھا کر رہا تھا۔ ساتھ ہی اس نے یہ بھی نوٹ کیا کہ بہت سے لوگ اور میڈیا کے آدمی اسی طرف رواں دواں ہیں۔ سڑک کے کنارے درختوں کے نیچے عورتوں بچوں اور معمر افراد کا جم غفیر نظر آیا۔ بیس منٹ گزرنے کے بعد ایرون اسی جگہ پہنچ گیا جہاں سے سب لوگ واپس پلٹ آئے تھے۔ دور سے ایمبولنس کی آوازیں آ رہی تھیں۔ کچھ مزید دور پہنچ کر محمد کو تباہی کے آثار نظر آنے لگے۔ بلند و بالا عمارتیں مسمار ہو گئی تھیں۔ جگہ جگہ آگ اور سوختگی کے آثار نظر آنے لگے۔ لوگ ملبوں سے لاشیں نکالنے میں مصروف تھے۔ بعض عمارتیں جو زمین بوس نہیں ہوئی تھیں، ان کی دیواروں پر جا بہ جا گولیوں کے نشانات بڑے بڑے سوراخوں کی صورت میں ہویدا تھے۔ چوں کہ محمد پوری

طرح ایرون پر نظریں رکھے ہوئے تھا، اس لیے بہ غور گرد و پیش کا جائزہ نہ لے سکا۔ لیکن چلتے چلتے اچانک اسے خیال آیا کہ یہ تو وہی محلہ ہے جہاں اس کے بھائی کا گھر تھا۔ یہ دیکھتے ہی وہ غور سے چاروں طرف دیکھنے لگا۔ ''یا اللہ''۔ بے اختیار اس کے منہ سے نکلا وہ اپنے بھائی کا گھر ڈھونڈنے لگا۔ پہچان کا ذریعہ تو گلیاں تھیں۔ چوں کہ سب دیواریں ڈھہ گئی تھیں لہٰذا اسے بڑی دقت پیش آئی۔ تلاش بسیار کے بعد آخر کار وہ اپنے بھائی کے گھر کے پاس پہنچ گیا۔ اس نے دیکھا سامنے مسالا جات کا کارخانہ تھا۔ یہی اصل نشانی تھی۔ کارخانہ تو مسمار ہو چکا تھا تاہم فضا میں مسالے کی جلی ہوئی بُو رچی ہوئی تھی۔ محمد سڑک پار کر کے کارخانے کے سامنے پہنچ گیا۔ اس نے دیکھا اس کے بھائی کا گھر پوری طرح مسمار ہو چکا تھا۔ وہ ملبے پر کھڑا چاروں طرف دیکھ رہا تھا کہ یکا یک اس کی آنکھیں بھر آئیں اور وہ وہیں بیٹھ گیا اور پھوٹ پھوٹ کر رونے لگا۔ اس وقت اچانک اُس کے دل سے یہودیوں کے خلاف نفرت کا ایک جذبہ اٹھتا ہوا اس کے پورے وجود میں پھیل گیا۔ ساتھ ہی آسیہ کا چہرہ اس کی آنکھوں کے سامنے لہرانے لگا۔ آسیہ جو یونی ورسٹی میں پڑھتی تھی، یہودی تھی۔ یہ الگ بات کہ محمد کے ساتھ اس کی گہری دوستی تھی لیکن تھی تو وہ ایک یہودی ہی نا! محمد نے محسوس کیا کہ نفرت کا وہ جذبہ جو اس کے دل سے ابھرا تھا، اس میں آسیہ کا چہرہ بھی جھلس گیا۔ اسے آسیہ کے خلاف اپنے دل میں نفرت کا احساس ہوا اور اس کے ساتھ ہی اس نے اپنے حلق میں ایک عجیب تلخی محسوس کی۔ ایسی تلخی جس سے پہلے وہ قطعاً نابلد تھا۔

محمد نے جیب سے رومال نکالا۔ اپنی آنکھیں پونچھ ڈالیں اور اپنے قدموں کے اردگرد دیکھنے لگا۔ دو گز دور درخت کی ایک ٹوٹی ہوئی شاخ کے قریب ایک چپل نظر آئی۔ اپنی ساخت سے ہی نظر آ رہی تھی کہ یہ کسی بچی کے پاؤں کی چپل ہے۔ وہ آگے بڑھا۔ چپل اٹھائی۔ اس کے ساتھ ہی اس کے ذہن کے پردے پر فاطمہ اور بنین کے پھول سے چہرے جھومنے لگے۔ پتا نہیں کس کی چپل ہے۔ ایک دفعہ پھر اس کی آنکھیں بھر آئیں۔ فضا سائرن کی آوازوں سے لبریز تھی۔ لیکن اسے کسی شے کا ہوش نہیں تھا۔ لوگ اس کے اردگرد بھاگ دوڑ میں مصروف تھے۔ ایک افراتفری اور بھگدڑ مچی ہوئی تھی لیکن اس کی آنکھوں میں بنین اور فاطمہ کے چہرے جم گئے تھے۔ ایک دفعہ پھر وہ پھوٹ پھوٹ کر رونے لگا۔ دفعتاً اسے ایک خیال آیا اور اس نے بہت غور سے اپنے اردگرد بکھرے ہوئے ملبے کا جائزہ لیا۔ پھر اس کی نظریں کچھ دور ان لوگوں پر پڑیں جو ملبے سے لاشیں نکالنے میں مصروف تھے۔ یہ دیکھ کر اسے تسلی ہوئی کہ اگر اس کے بھائی کے گھر کے ملبے تلے کوئی ہوتا تو لوگ ضرور اس کا اندازہ لگا لیتے اور...

ابھی وہ یہ سوچ ہی رہا تھا کہ اچانک اس کی نگاہ ایرون پر پڑی جو لوگوں کے ساتھ ملبے کے نیچے سے

لاشیں نکالنے میں مصروف تھا۔ اسے اپنی آنکھوں پر یقین نہیں آیا۔ وہ بے اختیار اٹھ کھڑا ہوا۔ چپل اس کے ہاتھ سے گر گئی۔ سڑک پار کر کے وہ ایک درخت کے نیچے کھڑا ہو گیا۔ ایک قیامت صغرا کا سماں تھا۔ اس نے غور سے ارد گرد دیکھا۔ ایمبولنس کی گاڑیاں، اسٹریچر پر رکھی ہوئی لاشیں، لوگوں کی آہ و فغاں کی دل دوز آوازیں... محمد کو ایک لمحے کے لیے یوں محسوس ہوا جیسے وہ نیند سے جاگ گیا ہے۔ کچھ دیر وہ وہاں کھڑا رہا۔ ایک دفعہ پھر ایرون کی طرف دیکھا۔ وہ پوری تن دہی سے لاشیں نکالنے والوں کا ساتھ دے رہا تھا۔ یہ دیکھ کر محمد بھی ان کی طرف بڑھ گیا۔ اب ایرون اور اس میں چند گز کا فاصلہ تھا۔ ''یہ چھت کی دیوار ہے۔ آہستہ... دیکھو نیچے، ہو سکتا ہے کوئی سلامت ہو...'' لوگوں کی گونا گوں آوازیں گوش زد ہو رہی تھیں۔

بیس منٹ کی مسلسل کوشش کے بعد ملبا اٹھایا گیا تو نیچے عجیب منظر دکھائی دیا۔ نیچے ایک عورت کی لاش تھی۔ اس کا چھوٹا بچہ! غالباً دودھ پیتا بچہ اس کی چھاتی سے چمٹا ہوا تھا۔ عورت کا نچلا حصہ مکمل طور پر مسلا جا چکا تھا البتہ اس کا دھڑ محفوظ تھا۔ اپنے شیر خوار بچے کو عورت نے مکمل طور پر لپیٹ لیا تھا۔ اس کے بازو کے حلقے سے بچے کا چہرہ صاف نظر آ رہا تھا۔ بچے کے ہونٹ ایک خاص زاویے سے کھلے ہوئے تھے۔ چیخ پکار کی دل دوز صدائیں بلند ہوئیں۔ چند آدمی دو افراد کو تسلی دیتے ہوئے ایک طرف لے گئے۔ لوگوں نے جب بچے کی ماں کو سیدھا کیا تو اس کے چہرے پر کرب کے آثار عیاں تھے لیکن بچے کا چہرہ کرب سے آزاد تھا۔ ایسا لگتا تھا جیسے وہ سو رہا ہے۔ یہ منظر دیکھ کر بہت سے لوگ پھوٹ پھوٹ کر رونے لگے۔ اس دوران اچانک ایرون اور محمد کی آنکھیں چار ہوئیں۔ محمد پر نظر پڑتے ہی ایرون ایک ثانیے کے لیے رک گیا اور پھر ملبا ہٹانے میں مصروف ہو گیا۔ لوگ عورت اور اس کے بچے کو اسٹریچر پر ڈال چکے تھے۔

اس نے دیکھا ایرون کے چہرے پر ایک ٹھوس سنجیدگی طاری تھی۔ اس کا چہرہ ایک مجسمے کی طرح جذبات سے عاری تھا۔ ابھی لوگ ملبے سے لاشیں نکالنے میں مصروف تھے کہ اچانک فضا طیارے کی آوازوں سے گونج اٹھی۔ ساتھ ہی بہت سے لوگ دوسری طرف سے نکل کر بھاگنے لگے۔ ایک شخص دستی لاوڈ اسپیکر پر کہہ رہا تھا:

''سب لوگ نکل جائیں... نکل جائیں یہاں سے... ہوائی حملے کا امکان ہے... حملے کا امکان ہے۔''

تقریباً آدھ گھنٹے بعد بھاگتے بھاگتے سب لوگ پھر گرین زون میں پہنچ گئے۔ محمد مسلسل چاروں طرف دیکھ رہا تھا۔ اس گہما گہمی میں ایرون اس کی نظروں سے غائب ہو گیا تھا۔ بہت دیر تک وہ ایک درخت کے نیچے بیٹھا انتظار کرتا رہا لیکن ایرون نظر نہیں آیا۔ آخر کار وہ اس ہوٹل کی طرف روانہ ہوا جہاں ایرون قیام پذیر تھا۔

سیڑھیاں طے کر کے وہ کمرہ نمبر ۱۱ کے پاس پہنچ گیا۔ دستک دی لیکن جواب ندارد۔ آخر اس نے ہینڈل گھما کر دیکھا تو دروازہ بند تھا۔ یہ دیکھ کر وہ نیچے آ گیا۔ ہوٹل کا دروازہ کھول کر باہر نکلا ہی تھا کہ ایرون سامنے سے آتا ہوا دکھائی دیا۔

محمد دروازے کے قریب ہی کھڑا رہا۔ جب ایرون اس کے قریب پہنچا تو بے ساختہ محمد کے منھ سے نکلا: ''آپ یہاں کیسے!؟''

یہ سن کر ایرون کے چہرے کے ٹھوس پن میں کوئی تبدیلی نہ آئی۔ اس نے محمد سے ہاتھ ملایا اور دونوں اندر داخل ہو گئے۔ اندر پہنچ کر ایرون نے اس سے کہا:

''آپ بیٹھیں میں آتا ہوں''۔

یہ کہ کر وہ اوپر چلا گیا اور پانچ منٹ بعد واپس آیا۔ آتے ہی وہ کرسی کھینچ کر محمد کے پاس بیٹھ گیا۔ وہ بہ دستور خاموش تھا۔ کچھ دیر بعد اس نے چائے کا آرڈر دیا اور پھر خاموشی سادھ لی۔ محمد نے دیکھا اس کے ٹھوس چہرے پر دو آنکھیں چھلکنے کو تھیں۔ ایرون نے جیب سے سگریٹ کی پیکٹ نکالی اور محمد کو پیش کی۔

''شکریہ میں نہیں پیتا''۔ محمد نے کہا۔

سگریٹ جلا کر اس نے ایک گہرا کش لگایا اور کہنے لگا:

''مجھے معلوم ہے کہ آپ یہ سوچ رہے ہیں کہ میں یہاں کیسے آیا ہوں۔''

محمد نے اثبات میں سر ہلایا۔ ابھی وہ کسی جواب کی توقع کیے بیٹھا تھا۔ لیکن ایرون خاموش تھا۔ تقریباً ایک منٹ خاموشی کی نذر ہوا۔ بالآخر ایرون نے کہا:

''آپ کے عزیز و اقارب خیریت سے تو ہیں!؟''

''کچھ پتا نہیں۔ ملبے کے قریب مجھے اپنے بھائی کی کسی بچی کی چپل نظر آئی تھی۔ پتا نہیں... فاطمہ کی تھی یا ثنین کی''۔

ایرون کا چہرہ بہ دستور تاثرات سے عاری تھا۔ چائے آ گئی۔ دونوں چائے پینے میں مصروف ہو گئے۔ اس دوران خاموشی رہی۔ چائے کی آخری چسکی لیتے ہوئے ایرون نے اپنی گھڑی دیکھی اور کہا:

''اچھا اب مجھے اجازت!''

''کہاں جائیں گے؟'' بے اختیار محمد کے منھ سے نکلا۔

''ہسپتال! خون دینے''۔

یہ کہ کراس نے محمد سے ہاتھ ملایا اور کاونٹر پر ادائی کر کے باہر نکل گیا۔ اُسے جاتے دیکھ کر اچانک محمد کو ایک خیال آیا۔ وہ بھی تیزی سے اٹھا اور دروازہ کھول کر باہر نکلا۔ ابھی اس نے آخری سیڑھی سے نیچے قدم نہیں رکھا تھا کہ ایرون مڑ گیا۔ وہ محمد سے تین قدم کے فاصلے پر کھڑا تھا۔ اس کا چہرہ بہ دستور جذبات سے عاری تھا۔ ایک لمحے کے لیے اس نے محمد کی طرف غور سے دیکھا اور کہنے لگا:

"کیا یہ ضروری ہے کہ انسان کو مذہب، رنگ نسل، قوم قبیلے اور جغرافیے کے حوالے سے دیکھا جائے۔ کیا انسان کی پہچان اور شناخت کے لیے اس کا کردار کافی نہیں ہے؟"

یہ کہ کراس نے ایک مرتبہ پھر غور سے محمد کی طرف دیکھا۔ محمد اس انتظار میں تھا کہ وہ اپنی بات مکمل کرے گا لیکن ایرون "خدا حافظ" کہہ کر مڑ گیا اور دھیرے دھیرے سڑک کی دوسری طرف پہنچ گیا۔ اس کی دھیمی چال دیکھ کر محمد کو ایک دفعہ پھر خیال آیا جیسے ایرون اپنی آنکھوں کے ساغر کو چھلکنے سے بچا رہا ہے۔

ساقی فاروقی

وہی آنکھوں میں اور آنکھوں سے پوشیدہ بھی رہتا ہے
مری یادوں میں اِک بھولا ہوا چہرہ بھی رہتا ہے

جب اُس کی سرد مہری دیکھتا ہوں بجھنے لگتا ہوں
مجھے اپنی اداکاری کا اندازہ بھی رہتا ہے

میں اُن سے بھی ملا کرتا ہوں جن سے دِل نہیں ملتا
مگر خود سے بچھڑ جانے کا اندیشہ بھی رہتا ہے

جو ممکن ہو تو پُراسرار دنیاؤں میں داخل ہو
کہ ہر دیوار میں اِک چور دروازہ بھی رہتا ہے

بس اپنی بے بسی کی ساتویں منزل میں زندہ ہوں
یہاں پر آگ بھی رہتی ہے اور نوحہ بھی رہتا ہے

رات نادیدہ بلاؤں کے اثر میں ہم تھے
خوف سے سہمے ہوئے سوگ نگر میں ہم تھے

پاؤں سے لپٹی ہوئی چیزوں کی زنجیریں تھیں
اور مجرم کی طرح اپنے ہی گھر میں ہم تھے

وہ کسی روز ادھر سے بھی گزر جائے گا
خواب میں راہ گزر، راہ گزر میں ہم تھے

ایک لمحے کے جزیرے میں قیام ایسا تھا
جیسے اَن جانے زمانوں کے سفر میں ہم تھے

ڈوب جانے کا سلیقہ نہیں آیا ورنہ
دل میں گرداب تھے لہروں کی نظر میں ہم تھے

عادل منصوری

پھیلے ہوئے آفاق کے عرفان کی حد میں
مرکز ہے معانی کا بھی امکان کی حد میں

پل بھر بھی وہ پلکوں کو جھپکنے نہیں دیتا
منظر ہے کوئی دیدۂ حیران کی حد میں

خود کے ہی تعاقب میں سدا بھاگتے پھرنا
یہ میرے خیالوں کے بیابان کی حد میں

تنہائی میں وہ شب ڈھلے چپ چاپ گزرتا
اک اجنبی سایہ کوئی پہچان کی حد میں

سائے سے بھی گستاخی نہ سرزد کہیں ہو جائے
جاتے ہوئے ڈرتا ہوں مہربان کی حد میں

بھر جاتی ہے آنکھوں میں میری دھول میری دھول
صحرا جو سمٹ آیا گریبان کی حد میں

رگ رگ کو چکا چوند سا کرتا ہوا عادلؔ
وہ کوند گیا میرے دل وجان کی حد میں

باغ ثمر رسیدہ کا نقشہ بھی سبز ہے
اُس سمت جا رہا ہے وہ رستہ بھی سبز ہے

یہ باغ پیڑ شاخ شجر پھول کونپلیں
اور چہچہا رہا وہ پرندہ بھی سبز ہے

پھیلا ہوا یہ نیند کا دریا چہار سُو
اور اُس کے بیچ خواب جزیرہ بھی سبز ہے

ملاح کشتی بادباں چپو لہر بھنور
اور ٹھاٹھیں مارتا ہوا دریا بھی سبز ہے

سورج طلوع ہوتے ہی دیکھا ہر ایک نے
ہے جسم سبز جسم کا سایہ بھی سبز ہے

دروازہ جیسے کوئی پرانی فصیل کا
صدیوں سے میرا بند ہی رہنا بھی سبز ہے

نکلا، سمایا اور اُٹھایا بھی جائے گا
عادلؔ ترا زمین سے رشتہ بھی سبز ہے

عادل منصوری

مکاں اُس کی طلب کی راہ میں طاری نہیں ہوتے
جو ممکن ہو، زمانے ساتھ میں جاری نہیں ہوتے

کسی قیمت وہ اپنے مول کو ظاہر نہ ہونے دیں
کئی سِکّے بھی ایسے ہیں جو بازاری نہیں ہوتے

ضرورت پڑنے پہ سب کچھ لٹا دیتے ہیں پل بھر میں
تجارت کرتے ہیں لیکن وہ بیوپاری نہیں ہوتے

خموشی بھی جھکا دیتی کبھی اظہار کا پلڑا
معانی لفظ کی میزان میں بھاری نہیں ہوتے

خلا کے دھندلکوں میں نور کے ہم راہ چلتے ہیں
کسی کے نام کی نسبت سے وہ ناری نہیں ہوتے

مری مچھلی بنا لیتی ہے خود رستا وہاں عادلؔ
جہاں ملتے ہیں دو دریا تو وہ کھاری نہیں ہوتے

اکبر حمیدی

گرفتِ شوق سے مٹی سرکتی جاتی ہے
یہ ریت بر سرِ ساحل بکھرتی جاتی ہے

کچھ ایسے سوکھے پڑے ہیں گزشتہ برسوں میں
زمین دریا کی تہ سے ابھرتی جاتی ہے

ہمیں تو یارا نہیں ہے کچھ عرض کرنے کا
تمھاری دنیا ہے صاحب! سنورتی جاتی ہے

یہ زندگی ہے کہ چالاک سی حسینہ کوئی
تمام وعدوں سے اپنے مکرتی جاتی ہے

تھکن تو حد سے زیادہ ہے بڑھیا کو لیکن
چلے بھی جاتی ہے آہیں بھی بھرتی جاتی ہے

نفی جو کرتی چلی آ رہی تھی باتوں میں
وہ اب اداؤں سے اثبات کرتی جاتی ہے

تمام ہو چکیں ساون کی بارشیں اکبرؔ
ندی کناروں کے اندر اُترتی جاتی ہے

خاور اعجاز

زمیں کے ہاتھ میں ہُوں اور نہ آسمان کے ہی
پڑا ہُوا ہُوں مَیں ایسی جگہ پہ جان کے ہی

نہ ہم سے کہتے ہیں کچھ اور نہ ہم سے سنتے ہیں
یہ آدمی ہیں کسی دُوسرے جہان کے ہی

ترے جہان کے جھگڑوں میں ہاتھ کیوں ڈالوں
مجھے بہت ہیں بکھیڑے مرے مکان کے ہی

سُنا رہی ہے جسے جوڑ جوڑ کر دنیا
تمام ٹکڑے ہیں وہ میری داستان کے ہی

ترے فلک پہ ہے کیا اور بھی کوئی روشن
چمک رہے ہیں ستارے تو خاک دان کے ہی

ہمیں جو مان رہے ہیں زباں سے بھی اپنی
اِس انتہا پہ وہ آئے ہیں دِل سے مان کے ہی

کسی سے کوئی نہیں باز پُرس دنیا میں
زمانہ پیچھے پڑا ہے ہماری جان کے ہی

تو کیا تجھے بھی کوئی اور کام باقی نہیں
جو ہم پہ رہنے لگے دن یہ امتحان کے ہی

مگر یہ قتل کی سازش کہاں سے آ نکلی
وہ خط، وہ لوگ تو تھے میرے خاندان کے ہی

سو بند کرنا پڑا مجھ کو کاروبارِ حیات
وہ آ کے بیٹھ گیا سامنے دکان کے ہی

کیا کچھ تھا یہاں، شہر کے آثار سے دیکھو
اُس شوخ کو بامِ لب و رخسار سے دیکھو

جھانکو ہو جو ماضی کے دریچوں میں تم اکثر
ہم کو بھی کبھی روزنِ دیوار سے دیکھو

پس منظرِ ہستی بھی نظر آنے لگے گا
آئینے میں اُکھڑے ہُوئے زنگار سے دیکھو

کچھ کام نہ آئے گا یہاں دستِ حنائی
یہ زخمِ محبت ہے سو تلوار سے دیکھو

تضحیکِ رفاقت ہے چراغوں کا جلانا
اس قرب میں قندیلِ رُخِ یار سے دیکھو

تم کو بھی پہنچ جائے ثواب اور طرح کا
دُنیا کو مری چشمِ گنہ گار سے دیکھو

اَب خانۂ ویراں ہی سہی دِل کا نشیمن
کیا رنگِ مکاں تھا، در و دیوار سے دیکھو

ہوتے ہیں قریبِ حدِ اقرار کہیں پر
ہم کو جو کبھی منزلِ انکار سے دیکھو

دیکھو کہیں رُک کر یہ تماشائے شب و روز
یعنی کہ اسے وقت کی رفتار سے دیکھو

آتا ہے نظر مشفق و غم خوار ہمارا
کہسار، اگر دامنِ کہسار سے دیکھو

سلیم کوثر

وفا نبھانے کی صورت بنانی پڑتی ہے
یہ عہد وہ ہے، محبت بنانی پڑتی ہے

بجھانا پڑتا ہے ہجر و وصال کا صحرا
اور اس کے ساتھ ہی وحشت بنانی پڑتی ہے

یہی نہیں کہ نہیں وقت تجھ سے ملنے کا
یہاں نہ ملنے کو فرصت بنانی پڑتی ہے

جب اپنی بات کو اپنی طرح سے کہنا ہو
تو پھر سخن میں روایت بنانی پڑتی ہے

اے حُسنِ یار بیاں کس طرح کریں تجھ کو
ترے لیے تو علامت بنانی پڑتی ہے

بنی بنائی فضا تو کہیں نہیں ملتی
زمین جیسی ہو جنت بنانی پڑتی ہے

مرا بگڑنا سنورنا ہے اُس کے ہاتھوں میں
سو جو وہ چاہے وہ حالت بنانی پڑتی ہے

کوئی بھی شے مجھے حیران اب نہیں کرتی
سو اب مجھے نئی حیرت بنانی پڑتی ہے

یہ کہہ کے اُس نے عجب شعبدہ دکھایا سلیم
نہ مل سکے تو کرامت بنانی پڑتی ہے

نہیں ہے جو سمجھ میں آ رہا ہے
مگر جو ہے سمجھ سے ماورا ہے

وفا چلتی نہیں شہرِ ہوس میں
یہ سکہ آج بھی کتنا کھرا ہے

خزاں سرسبز ہو جاتی ہے آ کر
محبت کا شجر کتنا ہرا ہے

یہ دنیا کل بھی پُراسرار ہی تھی
یہ دنیا آج بھی حیرت سرا ہے

کبھی دریا سمٹ جاتے ہیں اس میں
بڑا ہونا سمندر کی طرح ہے

کبھی خاموش ہوتے جا رہے ہیں
مگر مجھ میں کوئی نغمہ سرا ہے

حقیقت کھل نہیں پائی ابھی تک
یہاں ہر ماجرا بے ماجرا ہے

کرامت بخاری

دولتِ رنج رائیگاں میری
پر یہ دولت بھی اب کہاں میری

خوفِ بے مہری زمانہ سے
بزمِ انجم دھواں دھواں میری

میں اکیلا نہیں ہوں تنہا ہوں
چاند راتیں ہیں رازداں میری

شام کو یہ شفق نہیں ہوتی
آنکھ ہوتی ہے خوں فشاں میری

وہ بھی گردش میں، میں بھی گردش میں
نقل کرتا ہے آسماں میری

میرے وہم و گماں میں یہ کب تھا
ایسے اُجڑیں گی بستیاں میری

وقت کے ساتھ ساتھ ختم ہوئی
فکرِ تعمیرِ آشیاں میری

فیضان عارف

دعاؤں کے دیے جب جل رہے تھے
مرے غم آنسوؤں میں ڈھل رہے تھے

کسی نیکی کا سایہ تھا سروں پر
جو لمحے آفتوں کے ٹل رہے تھے

ہوا احساس یہ آدھی صدی بعد
یہاں پر صرف رستے چل رہے تھے

وطن کی عظمتوں کو ڈسنے والے
وطن کی آستیں میں پَل رہے تھے

بہت نزدیک تھی منزل ہماری
مگر سب راستے دلدل رہے تھے

بہار آ کر گئی تو زرد پتے
مسلسل ہاتھ اپنے مَل رہے تھے

نہیں بدلے ابھی منصف یہاں کے
وہی ہیں فیصلے جو کل رہے تھے

جہاں فیضانؔ آبادی بہت ہے
وہاں پر بھی گھنے جنگل رہے تھے

انجم سلیمی

کِیا ہے قصد تو سو بار سوچ، حوصلہ کر
یہ راہِ عشق ہے دیوار سے بھی مشورہ کر

نفس کی لَو میں بھڑکتی ہوا نہ رہ جائے
مری مراد، مرا مُدعا نہ رہ جائے

اِسے گلی سے تہی دست مت گزرنے دے
شبِ سیاہ کو میرا چراغ ہدیہ کر

میں ایک خواب میں رہتا ہوں سر بہ سر موجود
کہیں یہ خواب بھی دیکھا ہوا نہ رہ جائے

دُعا کے ساتھ مناسب ہے حیلہ جُوئی بھی
تُو صرف تکیۂ درویش پر نہ تکیہ کر

دیے بس اتنے ہی روشن کرو کہ دیکھ سکو
اُجلتی شب میں سحر لاپتہ نہ رہ جائے

کبھی کلام تو کر اپنے اس فقیر کے ساتھ
مجھے بھی رس بھرے دو چار لفظ صدقہ کر

کِسی پلک پہ ٹھہر جاؤں بُوند بھر اے کاش
کسی ورق پہ مرا بھی فسانہ رہ جائے

میں آسمان سے سورج اُتار لایا ہوں
یہ خواب ہے تو مرے خواب پر بھروسا کر

میں آج خود سے ملاقات کرنے والا ہوں
جہاں میں کوئی بھی میرے سوا نہ رہ جائے

قیام کر کبھی فرصت نکال کر خود میں
اُتار پھینک زمانے کو، موج میلہ کر

افضل گوہر

میں اپنی ذات میں جب سے ستارا ہونے لگا
پھر اک چراغ سے میرا گزارا ہونے لگا

مری چمک کے نظارے کو چاہیے کچھ اور
میں آئینے پہ کہاں آشکارا ہونے لگا

یہ کیسی برف سے اُس نے بھگو دیا ہے مجھے
پہاڑ جیسا مرا جسم گارا ہونے لگا

زمیں سے میں نے ابھی ایڑیاں اٹھائی تھیں
کہ آسمان کا مجھ کو نظارا ہونے لگا

خراب خانۂ ہستی میں جب سے آ گیا ہوں
جو ناگوار تھا وہ بھی گوارا ہونے لگا

عجیب صورِ سرافیل اُس نے پھونک دیا
پہاڑ اپنی جگہ پارا پارا ہونے لگا

میں ایک عشق میں ناکام کیا ہوا گوہرؔ
ہر ایک کام میں مجھ کو خسارا ہونے لگا

ایسا بھی کیا ہے میرے سینے میں
جس کی خوش بو نہیں پسینے میں

میرے چاروں طرف ہیں سانپ ہی سانپ
دفن ہوں میں کسی دفینے میں

کانچ میں یہ چمک نہیں ہوتی
کوئی آنسو ہے آبگینے میں

کیا کروں سانس لیتی مٹی کا
میں تو مر ہی گیا ہوں جینے میں

وصل کے دن عجیب ہوتے ہیں
سال کم پڑ گیا مہینے میں

دل کو برباد ہو ہی جانا تھا
ایک دُنیا جو تھی کمینے میں

احمد عطاءاللہ

تیرا آنچل ہوں اور مسلسل ہوں
جیسے بادل ہوں اور مسلسل ہوں

مجھ میں ہیں ان چھوئے کئی چشمے
سبز جنگل ہوں اور مسلسل ہوں

ہنستے ہنستے ذرا تھما تھا میں
تب سے جل تھل ہوں اور مسلسل ہوں

مجھ سے کوشش نہ کر جدائی کی
یار دلدل ہوں اور مسلسل ہوں

عاشقوں کی لگی ہے عمر مجھے
ہجر کا پل ہوں اور مسلسل ہوں

مجھ کو یہ پاگلوں نے سمجھایا
میں بھی پاگل ہوں اور مسلسل ہوں

موت ہوں، اور زندگانی کا
آخری حل ہوں اور مسلسل ہوں

اب تک بندھا ہوا ہوں اُسی آستین سے
جاتا کہاں نکل کے خُدا کی زمین سے

اپنے ہی جیسا کرتا ہوں ہر شہر میں تلاش
بنتی نہیں ہے میری کسی بہترین سے

دنیا کی ریت پر بھی گھسیٹا گیا مجھے
آتا نہیں ہوں باز محبت کے دِین سے

اس کو بھی اپنے ہونے کا ہونے لگے گماں
اس کو پکارتا ہوں میں اتنے یقین سے

دل کے تحفظات نے ملنے نہیں دیا
تھا آسمان ملنے ہی والا زمین سے

پہلے پہل تو گھر سے پرندے گئے عطاؔ
اب تو مکان لڑنے لگا ہے مکین سے

افتخار مغل

کبھی کبھی تو یہ حالت بھی کی محبت نے
نڈھال کر دیا مجھ کو تری محبت نے

تری یہ پہلی محبت ہے، تجھ کو کیا معلوم
گھلا دیا مجھے اس آخری محبت نے

وہ یوں بھی خیر سے سرما کا چاند تھی، لیکن
اُسے اُجال دیا اور بھی محبت نے

مجھے خُدا نے اُدھورا ہی چھوڑنا تھا، مگر
مجھے بنا دیا اک شخص کی محبت نے

یہ تم جو میرے لیے خواب چھوڑ آئی ہو
تمھیں جگایا تو ہو گا میری محبت نے

میں جس کو پہلے پہل دل لگی سمجھتا تھا
مجھے تو مار دیا اس نئی محبت نے

یہ اپنے اپنے نصیبوں کی بات ہے، ورنہ
کسی کو میر بنایا اسی محبت نے

یہ جسم و جان، یہ نام و نمود و حسب و نسب
یہ سارے واہم تھے، عزت تو دی محبت نے

محبت اور عبادت میں فرق تو ہے ناں
سو چھین لی ہے تری دوستی محبت نے

ہمیں بتایا گیا ہے کہ کچھ حوالوں سے
ہمارا سلسلہ ملتا ہے دشت والوں سے

ہر اچھی آنکھ سے رکھی ہے دوستی، لیکن
چھٹی نہیں ہیں ابھی وحشتیں غزالوں سے

جواب دیتی ہو جن کے نفی میں رُک رُک کر
تمھیں خوشی نہیں ہوتی ہے اُن سوالوں سے

اگر میں خودکشی پر آ گیا کسی لمحے
اگر میں جل مرا شعلہ فشاں خیالوں سے

ہمارے شعر میں یہ رنگ و بُو یونہی تو نہیں
ہمیں نیاز رہا ہے پری جمالوں سے

یہ ہم جو آئے تھے آزاد ماں کی گودیوں میں
ہماری گردنوں میں طوق کِن حوالوں سے

ہر ایک عقدۂ دشوار کُھل گیا ہم پر
جب اس کو کھولا تری زلف کی مثالوں سے

بہت سے لوگ ہیں جو پوچھتے نہیں کچھ بھی
مگر اَٹے ہوئے رہتے ہیں جو سوالوں سے

وہ شعر سنتے سمے چپ تھی افتخار مغل
مگر وہ رنگ جو پھوٹے تھے اس کے گالوں سے

شہاب صفدر

زخم کو پھول کا ثانی بھی سمجھ سکتے ہو
دُکھ، محبت کی نشانی بھی سمجھ سکتے ہو

قتل میرا، مری قسمت کا لکھا ٹھہرا کر
موج زن خون کو پانی بھی سمجھ سکتے ہو

دوست داری میں وہ اخلاص بھرا دل ہوں جسے
دوستو دشمنِ جانی بھی سمجھ سکتے ہو

عجزِ اظہار ہے عریاں کو بھی عریاں کہنا
گو اسے سادہ بیانی بھی سمجھ سکتے ہو

سیلِ منظر میں ہے جو دل کی تصویر اُس کو
پارۂ دل کی روانی بھی سمجھ سکتے ہو

یہ بھی کہہ سکتے ہو تڑپایا نئے غم نے مجھے
اور کوئی چوٹ پرانی بھی سمجھ سکتے ہو

معنوی پیچ سے ہو احساسِ ندامت تو شہابؔ
تم کہانی کو کہانی بھی سمجھ سکتے ہو

تُو راہ گزر میں تھا مرے ساتھ
یا خواب سفر میں تھا مرے ساتھ

پھر اُس پہ گراں تھا میرا ہونا
سایا سا جو گھر میں تھا مرے ساتھ

کیا سحر تھا اولیں نظر میں
ماحول اثر میں تھا مرے ساتھ

طوفان میں آ ملا ہے مجھ سے
پتا جو شجر میں تھا مرے ساتھ

مجنوں ہوئے پُرسکوں مرے بعد
سودا کوئی سر میں تھا مرے ساتھ

خاشاک میں نور دیدنی تھا
اک رنگ نظر میں تھا مرے ساتھ

بچھڑا تو شہاب ہو گیا پار
قسمت کے بھنور میں تھا مرے ساتھ

خورشید ربانی

کنارِ شام کیا جلنے لگا ہے
ہر اک بجھتا دیا جلنے لگا ہے

ترا بخشا ہوا اک زخم پیارے
چلی ٹھنڈی ہوا جلنے لگا ہے

مجھے دیکھا تھا اُس نے مسکرا کر
زمانہ کیوں بھلا جلنے لگا ہے

ملیں آنکھوں سے آنکھیں اور دلوں میں
محبت کا دیا جلنے لگا ہے

کسی کے عکس میں تھی ایسی حدت
تپش سے آئینہ جلنے لگا ہے

کوئی کارِ مسیحا یا دلاسا
دلِ حسرت زدہ جلنے لگا ہے

ستارہ سا کوئی آگے رواں ہے
کہ میرا راستہ جلنے لگا ہے

ملالِ حسرتِ ناکام کا دیا ہی نہ ہو
یہ دردِ دل بھی محبت کا سلسلہ ہی نہ ہو

ہمارے دل میں اگر آئے تو چمک اٹھے
وہ اک خیال جسے کوئی سوچتا ہی نہ ہو

ہوئی ہے صبح چلو ہم بھی جا کے دیکھ آئیں
پسِ غبارِ شفق کوئی جل بجھا ہی نہ ہو

افق افق پہ جو روشن ہوئی لہو کی لکیر
یہ تیرا جرم نہ ہو میری بے گناہی نہ ہو

درِ خیال پہ دستک ہوئی تو سوچتا ہوں
دلِ حزیں! یہ کوئی موجۂ ہوا ہی نہ ہو

میں اس خیال سے خورشیدؔ لوٹ آیا ہوں
کوئی کہیں پہ مری راہ دیکھتا ہی نہ ہو

اختر رضا سلیمی

تمام خلق سے تجھ کو جدا بنانے میں
لگی ہے عمر تجھے دیوتا بنانے میں

مجھی پہ قہر جو ٹوٹا تو اس میں حیرت کیا
مرا بھی ہاتھ تھا تجھ کو خدا بنانے میں

مرادِ منزلِ مقصود ہے کسی کا نصیب
کٹی ہے عمر مری راستہ بنانے میں

زمانہ میرے خدوخال ڈھونڈنے نکلا
میں صرف ہو چکا جب آئنہ بنانے میں

پلک جھپکنے میں مسمار ہو گیا صاحب
وہ شہر جس کو زمانہ لگا بنانے میں

بہت کٹھن تھا رضا اپنا سامنا کرنا
کئی زمانے لگے حوصلہ بنانے میں

وہ بھی کیا دن تھے کیا زمانے تھے
روز اک خواب دیکھ لیتے تھے

اب زمیں بھی جگہ نہیں دیتی
ہم کبھی آسماں پہ رہتے تھے

آخرش خود تک آن پہنچے ہیں
جو تری جستجو میں نکلے تھے

خواب گلیوں میں گھومتے تھے اور
لوگ اپنے گھروں میں سوئے تھے

کون سویا تھا تیرے بستر پر
رات کس کے نصیب جاگے تھے

سید ابرار سالک

شبیہ پردۂ امکان پر بنی ہوئی ہے
مگر ابھی سے مری جان پر بنی ہوئی ہے

مجھے یقیں ہے کسی روز اُڑ بھی جائے گی
وہ ایک تتلی جو گل دان پر بنی ہوئی ہے

کچھ اتنی سہل نہیں ہوتی نیک و بد میں تمیز
میں کیا کروں، مرے ایمان پر بنی ہوئی ہے

کلاہِ عزوشرف ہے کہ تاج کانٹوں کا
ازل کے روز سے انسان پر بنی ہوئی ہے

میں سوچتا ہوں کہ پتوار بھی نہیں مرے پاس
یہ ناؤ پہلے ہی نقصان پر بنی ہوئی ہے

ذرا سی دیر تو ڈالو نقاب چہرے پر
ہمارے دیدۂ حیران پر بنی ہوئی ہے

تم اپنی جان کو روتے ہو اور یہاں سالکؔ
مرے وقار، مری آن پر بنی ہوئی ہے

حمیدہ شاہین

مری دُنیا کا محور مختلف ہے
نہ اس میں آ، یہ چکر مختلف ہے

مجھے آتش پہ جاں رکھا گیا ہے
مری مٹی کا جوہر مختلف ہے

مجھے لکھنے سے پہلے سوچ لینا
مرا کردار یک سر مختلف ہے

میں خوابوں سے زیادہ ٹوٹتی ہوں
کہ موجود و میسر مختلف ہے

ذرا سی موج پر حیران مت ہو
یہاں سارا سمندر مختلف ہے

کوئی مانوس خوش بو ساتھ اُتری
لہو بولا یہ نشتر مختلف ہے

ستارہ ہے، کوئی گُل ہے کہ دل ہے
تری ٹھوکر میں پتھر مختلف ہے

ترے گیتوں کا مطلب اور ہے کچھ
ہماری دُھن سراسر مختلف ہے

سفر کا رنگ و رُخ اب تک وہی ہے
منادی تھی کہ رہ بر مختلف ہے

کسی جانب سے تو آئے بشارت
فضا بدلی ہے، منظر مختلف ہے

ارشد ملک

دم بہ خود سچائی اب باہر نکل
گریۂ رعنائی اب باہر نکل

گنگ لمحوں کی کوئی تفسیر کر
حیرتِ گویائی اب باہر نکل

بھر گیا تُجھ سے مرا سارا وجود
لحظۂ تنہائی اب باہر نکل

اے سکوتِ دشت، اب تو ٹوٹ جا
لالۂ صحرائی اب باہر نکل

آنکھ کی نمکین جھلمل سے گزر
حاصلِ بینائی اب باہر نکل

لوٹ اب عشقِ زلیخا کی طرف
غلبۂ دانائی اب باہر نکل

توڑ، نازیبائی کا کچا حصار
غیرتِ زیبائی اب باہر نکل

لہو کے ساتھ طبیعت میں سنسناتی پھرے
یہ شام، شامِ غزل سی ہے گنگناتی پھرے

دھڑک رہا ہے جو پہلو میں یہ چراغ بہت
بَلا سے رات جو آئے تو رات آتی پھرے

جواں دنوں کی ہوا ہے، چلے، چلے ہی چلے
مرے وجود میں ٹھہرے کہ آتی جاتی پھرے

غروبِ شام تو دن بھر کے فاصلے پر ہے
کرن طلوع کی اُتری ہے جگمگاتی پھرے

غمِ حیات نشہ ہے، حیات لمبی کسک
لہو میں ٹھوکریں کھائے کہ ڈگمگاتی پھرے

لو طے ہوا کہ خلا میں ہے مستقر اپنا
زمین جیسے پکارے جہاں بُلاتی پھرے

سرفراز زاہد

فنا کے جزیرے سے ہوتا ہوا
ہوا میں نہ ہونے سے ہوتا ہوا

یقیں آ گیا میری دہلیز تک
گمانوں کے رستے سے ہوتا ہوا

اٹک سا گیا ہے کسی خال پر
خیال ایک مصرعے سے ہوتا ہوا

کوئی میری کج بینیوں کا شکار
نہایت قرینے سے ہوتا ہوا

پھر اک رات داخل ہوا نیند میں
کوئی میرے تکیے سے ہوتا ہوا

زمیں زادگاں کے تماشے میں گم
فلک پر کوئی جیسے ہوتا ہوا

زمانے سے اسلوب میرا الگ
غزل کے بہانے سے ہوتا ہوا

اتنے نالاں ہیں اس سماج سے ہم
جیسے اک شخص کے مزاج سے ہم

آج تک ٹھوکروں کی زد میں ہیں
ایک دن گر گئے تھے تاج سے ہم

وہ بھی آتے رہے برابر یاد
یوں بھی جاتے رہے علاج سے ہم

کل اگر دشمنوں نے رونا ہے
مسکرایا کریں گے آج سے ہم

جب سے فرصت میں ان کو دیکھا ہے
جی چراتے ہیں کام کاج سے ہم

آ گئے اک دھوئیں کی صورت میں
آب و آتش کے امتزاج سے ہم

سلیم فگار

ملا ہے مجھ کو پڑاؤ سفر بناتا ہوا
میں چل رہا ہوں نئی رہ گزر بناتا ہوا

نہ پوچھ مجھ سے پسِ کاروانِ گردِ حیات
گزر گیا ہے مجھے اک خبر بناتا ہوا

ازل سے ڈھونڈ رہا ہوں میں اپنی ہستی کو
بنائے حرف و ہنر کو نظر بناتا ہوا

یہ تیرا ہجر کہ جیسے سلاخ پگھلی ہوئی
عزیز تر ہے مجھے بے بصر بناتا ہوا

مجھے کیا علم بسے گھر کی رونقیں کیا ہیں
کہ میں تو رہ گیا باہر ہی در بناتا ہوا

یہ کیا طلسم کہ صحرا کی جلتی ریتوں میں
فگار ڈوب گیا ہوں بھنور بناتا ہوا

علی یاسر

کوئی بھی مسئلہ ہو اس کا حل نکالتے ہیں
ہم اپنے بخت کی زلفوں سے بل نکالتے ہیں

خیال آیا ہے اپنا بہت زمانوں بعد
چلو! کسی کے لیے کوئی پل نکالتے ہیں

بہت دنوں سے ہیں محروم تیری قربت سے
قرارِ دل ترا نعم البدل نکالتے ہیں

فضائے شہر میں رقصاں ہے رنج و خوف و ہراس
کوئی وظیفۂ ردِ اجل نکالتے ہیں

دلِ شکستہ ہمیں بے سکون رکھتا ہے
کوئی بھی لمحہ اگر بے عمل نکالتے ہیں

ہمارے حال کی بوسیدگی کا ہے یہ کمال
یہ ہم جو تازہ بہ تازہ غزل نکالتے ہیں

ہنر شکایتِ احباب کا نہیں ہم کو
جو ذکرِ خیر سدا بے محل نکالتے ہیں

راؤ وحید اسد

دشت میں یوں ہی تو برسات نہیں ہونے والی
ساری دنیا تو ترے ساتھ نہیں ہونے والی

کھردرے جسم پہ ریشم کو پہن کر مرے دوست
ایسے اونچی تو تری ذات نہیں ہونے والی

روز گرتی ہے مرے دل پہ تیری یاد کی برف
آج کی شب یہ نئی بات نہیں ہونے والی

عشق کرنا ہے تو پھر گنج شکر جاؤ میاں
بیٹھے، بیٹھے تو کرامات نہیں ہونے والی

مار سکتا ہے مجھے اپنے قبیلے کا ہی شخص
کسی دشمن سے مجھے مات نہیں ہونے والی

تجھ کو ڈس لیں نہ اندھیرے شب تنہائی کے
چاند پر چل کہ وہاں رات نہیں ہونے والی

خشک ہوتی ہوئی جھیلوں سے پرندوں نے کہا
اب یہ لگتا ہے ملاقات نہیں ہونے والی

کیا آنکھ سے تمھارے ستارا نکل پڑا
صدمے میں شہر سارے کا سارا نکل پڑا

دریا میں صرف پانی کے آنے کی دیر تھی
اک جست میں وہاں سے کنارا نکل پڑا

نکلی تھی پہلے جسم کے خستہ مکاں سے اینٹ
پھر اُس کے بعد جسم ہی سارا نکل پڑا

شب بھر کا بوجھ ڈھوتے جھکا چاند دن کی سمت
گٹھڑی کا بوجھ سر سے اُتارا نکل پڑا

اک ہیر بال کھولے کھڑی تھی چناب پر
کیا ہے گھروں سے سارا ہزارہ نکل پڑا

پہنچا ہی تھا ابھی میں کہانی کے موڑ پر
پانی کسی کی آنکھ سے کھارا نکل پڑا

یہ آسماں گرے گا کسی دن دھڑام سے
نیچے سے جب زمیں کا سہارا نکل پڑا

افتخار شفیع

تم گئے ہو تو گماں ہے کہ نہیں تھے ہم بھی
ورنہ من جملۂ اربابِ یقیں تھے ہم بھی

قصہ گو! تو نے فراموش کیا ہے ورنہ
اس کہانی میں ترے ساتھ کہیں تھے ہم بھی

یہ الگ بات کہ دل حسن کو منظور نہ تھا
ورنہ خوش فہم تو خود اپنے تئیں تھے ہم بھی

اب جو لوٹے ہیں تو حیران کھڑے سوچتے ہیں
یہ مکاں وہ تو نہیں جس کے مکیں تھے ہم بھی

دل پہ لکھی تھی جو تحریر مٹاتے کیسے
لاکھ کم فہم سہی، آئینہ بیں تھے ہم بھی

اظہر فراغ

تنگیِ رزق سے ہلکان رکھا جائے گا کیا
دو گھروں کا مجھے مہمان رکھا جائے گا کیا

کس بھروسے پہ اذیت کا سفر جاری ہے
دوسرا مرحلہ آسان رکھا جائے گا کیا

جانے والے کے خیالات پلٹنے کے نہیں
بے یقینی میں بھی امکان رکھا جائے گا کیا

تجھے کھو کر تو تری فکر بہت جائز ہے
تجھے پا کر بھی ترا دھیان رکھا جائے گا کیا

چل ترا مان رکھا میں نے تقاضا چھوڑا
چپ رہوں گا تو مرا مان رکھا جائے گا کیا

خوف کے زیرِ اثر تازہ ہوا آئے گی
اب دریچے پہ بھی دربان رکھا جائے گا کیا

اکیسویں صدی میں قرۃ العین حیدر کی نئی افسانوی اور ناولاتی معنویت

نظام صدیقی

قرۃ العین حیدر نئی افسانوی اور ناولاتی تخلیقیت کی شبیہ گر اور روح گر تھیں۔ وہ ادارہ گزیدہ ترقی پسندیت فگن اور فیشن زدہ جدیدیت شکن، حقیقی افسانوی اور ناولاتی تخلیقیت کی پیش رو تھیں۔ انھوں نے فکری اور فنی سطح پر اردو کی افسانوی اور ناولاتی ادبیات کی مردہ روایتوں کو بے محابا توڑا تھا۔ اور نئے تصور وقت کے مطابق تخلیقیت افروز افکار و اظہار کے نئے راستے دکھائے تھے۔ اس حقیقی افسانوی اور ناولاتی تخلیقیت افروزی تک جمالیاتی اور فکری رسائی ان کو بہ یک وقت اپنی ذات، اپنے سماج، اور اپنی پوری دنیا کے لمحہ بہ لمحہ بدلتے ہوئے یک سر نئے زندہ سیاق کی مکمل آگاہی سے نصیب ہوئی تھی۔ ہر دور میں سیاق نیا ہوتا ہے اور وہی نئی تخلیقی معنویت عطا کرتا ہے جو نئے سیاق کے اصول حقیقت (Reality Principle) کو اس کی تمام داخلی اور خارجی سطحوں پر پہچاننے کو تیار ہے۔ وہ خود بہ خود صحیح معنوں میں نئی تخلیقیت سے ہم کنار ہو جاتا ہے۔ اور اس کی نگارشات سے تخلیقیت گویا ہوتی ہے۔ نئے مفاہیم اور نئے معانی طلوع ہوتے ہیں۔ جو از سر نو نئی جمالیات اور نئی اخلاقیات کی تشکیل کرتے ہیں۔ بلند قامت، باکمال اور تاریخ ساز تخلیقیت گزار فن کارہ قرۃ العین حیدر بہ ذات خود ایک افسانوی اور ناولاتی دبستان تھیں۔ مابعد آزادی ہندو پاک کے افسانوی اور ناولاتی ادبیات کو قرۃ العین حیدر کے عہد سے موسوم کیا جا سکتا ہے۔

ان کی تخلیقیت کُشا اجتہادات اور تخلیقیت پرور ناولاتی اختراعات کو بچیسویں گیان پیٹھ ایوارڈ سے نہ صرف ملکی بل کہ عالمی سطح پر ایک نیا استناد، اعتبار اور وقار حاصل ہوا ہے۔ اور صحیح معنوں میں ایک زخمی کلی گلستان ہو گئی تھی۔ جس کی تخلیقیت جُو ناولاتی کاوشوں کی بابت ترقی پسندانہ منشوری عصبیت کے باعث کرشن چندر نے ایک زمانہ میں زہر خند کیا تھا کہ ان کے ناول ایک ڈانس پارٹی سے شروع ہو کر دوسری ڈانس پارٹی پر ختم ہو جاتے ہیں۔ عصمت چغتائی نے اپنے مخصوص طنزیہ انداز میں انھیں "پوم پوم ڈارلنگ" کے مضحکہ خیز لقب سے سرفراز کیا تھا۔ ڈاکٹر محمد احسن فاروقی نے ان کے ناولوں پر تنقید کرتے ہوئے لکھا تھا کہ قرۃ العین حیدر اپنے ناولوں میں

جذباتی رشتوں کو پیش کرتی ہیں اور انھوں نے ''آگ کا دریا'' میں جو فلسفہ پیش کیا ہے وہ بکواس ہے۔ اعجاز بٹالوی کو ان کی لفظیات سے یہ شکایت تھی کہ لیڈی ماؤنٹ بیٹن ہندوستان سے جاتے وقت اپنی زبان ان کے لیے چھوڑ گئی ہیں۔ ترقی پسند ناقد پروفیسر محمد حسن کو یہ اعتراض تھا کہ آخر وہ کب تک تقسیم کے مسئلے کو لے کر ناول لکھتی رہیں گی۔ جدیدیت پسند نقاد شمس الرحمٰن فاروقی معترض تھے۔ ''قرۃ العین حیدر کی بابت میری رائے ذرا مختلف ہے۔ اور یہ جو فرمایا آپ نے اس عہد کی تخلیقی کشاکش کا اظہار ان کے یہاں ملتا ہے وہ فراوانی سے تمہیں ملتا اور ملتا ہے بھی تو Narrow Vision کا شکار! وہ اپنے کرداروں کو بہت زیادہ Manipulate کرتی ہیں۔ ان کو آزادی نہیں دیتیں۔ زبان کے معاملہ میں بھی ان کے یہاں Loose Writing بہت ملتی ہے۔'' ان کا شاہ کار ناول ''آگ کا دریا'' کو پاکستان میں آدم جی انعام بھی دیا گیا تھا۔ لیکن اس کے ساتھ بحث کے نئے دروازے بھی کھل گئے تھے۔ زیادہ زور اس بات پر دیا گیا تھا کہ ''پرو انڈین ناول ہے۔'' یہ پاکستان کے دو قومی نظریہ کی نفی کرتا ہے۔ غرض کہ منفی مباحث کا وہ طوفان اٹھا کہ ان کو پاکستان سے ہجرت کرنی پڑی تھی۔ ان کی روح اپنی تلاش میں یوروپی ممالک میں بھٹکتی رہی جہاں دوسری جنگِ عظیم کے بعد انسان زندگی کے سمندر میں الگ تھلگ جزیرہ کی حیثیت اختیار کر گیا تھا۔ اس شدید طرز احساس کے پس منظر میں یورپ کی پوری شکست و ریخت موجود تھی۔ وہیں جلاوطن قرۃ العین حیدر کی ملاقات لندن کے کسی سفارت خانہ کی تقریب میں پنڈت نہرو سے ہوئی تھی۔ پنڈت جی نے اس بے جڑ کے پودے سے بڑی دل نوازی سے کہا تھا: ''تم یہاں کہاں بھٹک رہی ہو بھارت آؤ... میں تمھیں وہاں کی شہریت دے دیتا ہوں۔'' یہاں آکر انھوں نے ''آخرِ شب کے ہمسفر'' لکھا تھا جو خود قرۃ العین حیدر کو اپنا سب سے اچھا ناول معلوم ہوتا ہے۔ تاہم اس کو بھارتی ترقی پسندوں نے رجعت پسند ناول قرار دیا ہے۔

قرۃ العین حیدر اپنی ابتدائی زندگی سے ہی ایک متنازع شخصیت رہی تھیں۔ لیکن یہ بھی سورج آسا درخشاں حقیقت ہے کہ برِ صغیر میں وہ اکیسویں صدی کے تناظر میں مابعد نو آبادیاتی عہد کی فی زمانہ سب سے بڑی تخلیقیت افروز فن کار تھیں۔ اور اردو والوں میں وہ سب سے زیادہ تعلیم یافتہ خاتون تھیں۔ اردو افسانوی ادبیات میں مابعد پریم چند آزادی سے پہلے کی عظیم تر افسانوی مثلیث سعادت حسن منٹو، کرشن چندر اور راجیند ر سنگھ بیدی پر مشتمل تھی۔

آزادی کے بعد کی عظیم تر مثلیث قرۃ العین حیدر، انتظار حسین اور جوگندر پال پر مشتمل تھی۔ آج کل بھی یہ بہ یک وقت غالب ناولاتی مثلیث بھی ہے۔ درحقیقت اردو افسانہ کے ہمالیائی جوہڑ میں ایک آدھ چھٹانک ہی حقیقی افسانوی تخلیقیت رونما ہوئی ہے۔ اور اردو ناول کے قطب میناری جوہڑ میں ایک آدھ تولہ ہی

حقیقی ناولاتی تخلیقیت وجود پذیر ہوئی ہے ورنہ برِ صغیر میں ہر طرف افسانوی تقلیدیت اور ناولاتی تلقینیت یا منشوریت (Dictation) کی تاتاخی گردشیں ہی حاوی ہیں۔ اس غیر معمولی مقلدانہ اور منشورانہ شور و شر میں قرۃ العین حیدر اولین ساخت شکن اور تخلیقیت پسند قد آور افسانہ نگار اور ناول نویس تھیں۔ موضوعاتی، اسلوبیاتی، ساختیاتی، اور لسانیاتی سطح پر ان کی تازگی، نادرہ کاری اور حسن کاری مسلم ہے۔ انھوں نے ہر نوعیت کی تنظیم پرور اور فرقہ پرست فکری اور فنی جمود سے نبرد آزما ہوتے ہوئے اپنے موجودہ قومی اور عالمی سیاق سے جڑ کر صحیح افسانوی اور ناولاتی تخلیقیت کی پرورش کی ہے۔ تاکہ فکر و خیال کا نیاپن، موضوع و معنی کا نیاپن اور الفاظ و اظہار کا نیاپن منفرد تخلیقی شان کے ساتھ رونما ہو۔ جو زندہ نامیاتی اور متحرک تخلیقیت افروز ادب کی روح ہے۔ اپنے نئے سیاق سے جڑے بغیر بے معنی تخلیقیت سے عاری تقلیدیت گزیدہ افسانہ اور ناول نما تحریروں کا ہمالیہ پہاڑ کھڑا کر دینا تو آسان ہے لیکن رائی بھر تخلیقیت پرور حقیقی افسانوی ادب اور ناولاتی ادب کی تخلیق نہیں۔ حقیقی تخلیقی افسانہ اور ناول یک سر گوریلا جنگ ہے جو سرحدوں پر لڑی جاتی ہے۔ ایک زمانہ میں فرانس کے ایسے ہی سرحد پر مارسل پروست کو جنگ کرنی پڑی تھی۔

انگلستان کی سرحد پر جیمس جوائس، ڈوروتھی، رچرڈسن، ورجینا ولف، الزبیتھ بودین اور جوائس کیری کو جنگ کرنی پڑی۔ پھر اس کے بعد ہمنگوے اور اس کی نسل کو امریکا کی سرحد پر جنگ کرنی پڑی تھی۔ تین دہائی قبل ''نودوڑوماں'' کے علم بردار روب گرییے، مائیکل بوتر، مادام صراط اور سمون کو جنگ کرنی پڑی۔ مابعد جدید ناولاتی فوق متن (Para Text) کے ضمن میں کشرتزا کی، بورہس، نابا کوف، کازو اُواشیگورو، رولاں بارت، ٹامس پنچن، اٹالو کالوینو اور امبرتو ایکو کو از سرِ نو جنگ کرنی پڑی۔ روس کی سرحد پر افسانہ میں چیخوف اور ناول میں ولادی میر نوبوکوف پہلے ہی جنگ آزما رہے ہیں۔ اس سے بھی آگے کشر نزا کی، بورہس، گارسیا مارکیز پہلے بھی اور آج بھی اپنی اپنی سرحد پر جنگ جو ہیں۔ خود ہند و پاک کی سرحد پر منٹو، قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کو جنگ کرنی پڑی۔

قرۃ العین حیدر کی اس غیر معمولی نئی تخلیقیت گزار جستجو کے باعث ہی ان کے افسانوی اور ناولاتی شاہ کاروں میں نئی قدر، نیا حسن، نیا آدمی، نئی دنیا اور نیا انصاف ایک حد تک مرئی ہوا ہے۔ اس کی سب سے بڑی وجہ یہی ہے کہ انھوں نے شعوری طور پر نئی حقیقی تخلیقیت کی بابت سمجھوتا پرست اور مصلحت گزیدہ رویہ اور برتاؤ کو یک سر ختم کر دیا تھا۔ اور بے کراں خلوص اور تخلیقی ویژن کے ساتھ نئی افسانوی اور ناولاتی جمالیات اور نئی اخلاقیات کی تلاش، مدام تلاش میں کوشاں تھیں۔ وہ اردو ادب میں نئے افسانویاتی اور ناولاتی، خارجی اور داخلی جمالیات کی سب سے بڑی عارفہ اور عاملہ تھیں۔

اس عہد آفرین، عہد ساز اور قابلِ تعظیم افسانوی اور ناولی جینئس نے خود سہ ماہی ''نقوش'' لاہور میں لکھے ہوئے اپنے ایک آرٹیکل میں نہایت خندہ پیشانی سے تسلیم کیا تھا: ''وہ کسی نہ کسی کمپلکس کا شکار ہیں۔ اور یہ کہ نارمل ہرگز نہیں ہیں۔'' ان کی اس اعتراف کردہ ایبنارملٹی کا ہدف مجھے بھی ایک بار ذاتی طور پر ہونا پڑا تھا۔ میری کہانی ''شکستہ آئینے'' ماہنامہ آہنگ بہار میں شائع ہوئی تو عینی صاحبہ کو واہمہ لاحق ہو گیا کہ میں نے اس کہانی میں ان کی کردار کشی کی ہے۔ اس کہانی کی ہیروئن کا ماڈل موصوفہ خود ہیں۔ انھوں نے بے محابا ماہنامہ آہنگ کے مدیر کلام حیدری صاحب اور مجھ پر پچاس پچاس ہزار روپیہ کی ہتک عزت کی نوٹس ٹھونک دی کہ انھیں جو ذہنی صدمہ پہنچا ہے اس کا ہرجانہ ادا کیا جائے۔ معاملہ سہیل عظیم آبادی صاحب کی وجہ سے بعد میں رفع دفع ہو گیا تھا۔ الہ آباد میں ایک کہانی سیمینار میں مرحوم غیاث احمد گدی نے ازراہِ مذاق کہا تھا کہ انھوں نے نوٹس نظام صدیقی پر اس لیے دی ہے کہ اس کم بخت نے یہ کہانی پہلے کیوں نہیں لکھی؟ اب اتنی دیر میں کیوں لکھی ہے۔ اسی سیمینار میں محترم کلام حیدری صاحب نے یہ انکشاف کیا کہ بعد میں بجنوری سجاد حیدر یلدرم کمیٹی نے انھیں چار لاکھ روپیہ کی علاحدہ سے نوٹس دی تھی۔ اس نوٹس کے بعد ہی کلام حیدری صاحب نے میری کہانیوں کے مجموعہ کا اعلان نامہ ''شکستہ آئینے'' کے نام سے برابر ماہ نامہ آہنگ اور ہفتہ وار ''مورچہ'' میں شائع کرنا شروع کیا۔ اور ''آہنگ'' کے صفحات پر ایک مذاکرہ بھی ''قرۃ العین حیدر سیکس سے خوف زدہ ہیں۔'' وہاب اشرفی، کلامِ حیدری، ش اختر، حسین الحق غالباً شوکت حیات وغیرہ نے اس مذاکرہ میں حصہ لیا تھا۔ اس ضمن میں مزید انکشاف رام لعل صاحب نے ہندی زبان میں لکھے اپنے آرٹیکل ''مباحثوں سے گھری قرۃ العین حیدر ایک بڑی ادیبہ'' نو بھارت ٹائمس لکھنؤ میں کیا تھا... ''غالب مردانہ معاشرہ میں انھیں ہر مرد اپنا مخالف نظر آتا ہے۔ چوں کہ وہ غیر شادی شدہ ہیں۔'' (راحت ابرار) لوگوں نے ان کی بھارت واپسی کے بارے میں بہت ساری افواہیں اڑائی تھیں۔ سب سے بڑی افواہ یہ تھی: چوں کہ بھارت میں دوبارہ شہریت حاصل کرنے کے لیے کوئی سبب بھی ہونا ضروری تھا۔ اس لیے قرۃ العین حیدر نے خواجہ احمد عباس کے ساتھ شادی کر لی تھی۔ جب کہ یہ بات بالکل بے بنیاد تھی۔ میں نے عینی سے تو نہیں مگر خواجہ احمد عباس سے ضرور دریافت کیا تھا۔ انھوں نے ہنس کر اس بات سے انکار کر دیا تھا۔ عینی نے ابھی تک شادی نہیں کی ہے۔ کیوں نہیں کی ہے؟ یہ ان کا ذاتی معاملہ ہے۔ دنیا میں کتنے لوگ شادی جیسی جھنجٹ میں پڑنے کی ضرورت ہی نہیں محسوس کرتے۔ کچھ لوگ اپنی زندگی میں تحریر و تصنیف کو ہی زیادہ فوقیت دیتے ہیں اور اسی میں کھوئے رہتے ہیں۔ میرے ادبی سرکل میں یہی بات کبھی کبھی اس طرح کہی گئی ہے کہ عینی کو اپنی دانش ورانہ سطح کا کوئی مرد ہی نہیں مل پایا۔''

آگے چل کر رام لال جی لکھتے ہیں ''عینی بحث و مباحثہ سے دور ہی رہنا پسند کرتی ہیں۔ وہ اپنے

بچاؤ میں کبھی کچھ نہیں کہتیں۔'' آکاش وانی لکھنؤ میں ان کے ساتھ جو آمنے سامنے پروگرام رکھا گیا تھا اس میں کئی نوجوان ناقدوں اور افسانہ نگاروں نے ان کی کئی تخلیقات پر بڑی تیکھی تنقیدیں کی تھیں۔ جواب میں عینی نے میری طرف دیکھ کر کہا: رام لال آپ بھی تو میرے ساتھ کے لکھنے والے ہیں۔ یہ لوگ ہم لوگوں کے بارے میں جو کچھ کہہ رہے ہیں اس کے ساتھ کیا آپ اتفاق کرتے ہیں؟

ان کا مطلب یہ تھا کہ میں ہی پچھلی پیڑھی کے ''ڈیفنس'' میں جو کچھ کہوں۔ چناں چہ میں نے اردو کی تین نسلوں کے باہمی فرق کے بارے میں بڑی تفصیل سے جو کچھ باتیں کہیں اور ان میں قرۃ العین حیدر کی اس اہمیت پر زور دیا کہ وہ سادہ اور فطری انداز میں بڑی کہانیاں لکھ رہی ہیں۔ کہانی میں فلسفیانہ پہلو بھرتی کے رعب دار جملوں میں نہ ہو کر مافیہا سے خود بہ خود پیدا ہوتی ہے۔ قرۃ العین حیدر کی فطری تحریر میں ایک ''انٹلکچوئیل فلیور'' ہوتا ہے۔ جو انھیں ۱۹۹۰ء میں پہنچ کر بھی اردو ادب میں زندہ رکھے ہوئے ہے۔''

اردو افسانہ کے گاڈ فادر رام لال کی بچکانہ سرپرستی کے اس پدرانہ رویہ کے باوجود قرۃ العین حیدر کی بابت ان کی معلوماتِ عامہ اس آرٹیکل میں حد درجہ معصوم ہے۔ وہ آسمان کی طرف منہ اُٹھا کر بے محابا شفقت سے فرماتے ہیں۔ ''شیشوں کے مسیحا'' اور ''میرے بھی صنم خانے'' نام کے ان کے دو کہانیوں کے مجموعے پاکستان میں شائع ہو چکے تھے۔ جب کہ قرۃ العین کے دوسرے افسانوی مجموعہ کا نام ''شیشوں کا گھر'' (۱۹۵۲ء) تھا۔ ''شیشوں کا مسیحا'' نہیں ''میرے بھی صنم خانے'' ان کا اولین ناول ہے۔ یہ کہانیوں کا مجموعہ نہیں ہے۔ ان کے اولین کہانیوں کے مجموعے کا نام ''ستاروں سے آگے'' تیسرے اور چوتھے کہانیوں کے مجموعے کا نام ''پت جھڑ کی آواز'' اور ''روشنی کی رفتار'' ہے۔

قرۃ العین حیدر ابتدا سے ہی اپنی تخلیقی تنہاروی اور تخلیقیت کوشی کے باعث اپنے پیش رو اور معاصر افسانہ نگاروں اور ناول نگاروں کی بے مغز تقلید اور پیروی سے دامن کشاں رہیں تھیں۔ ''ستاروں سے آگے'' اور ''شیشے کے گھر'' کے خواب گوں، گل فشاں، رومان پرور سوز وساز اور جذباتی بے گانگی (Alienation) کا ارتقاع کردہ بہت جلد اپنے عہد کے نئے تواریخی سیاق کے اصول حقیقت سے ہم آہنگ ہو گئیں تھیں۔ تاہم وہ ترقی پسندوں اور حلقۂ اربابِ ذوق کے نظریاتی مُطالبوں کے شوروشر سے بے نیاز اپنے مخصوص انفرادی اشراقی تجربات، تخلیقی عرفان، بے کنار تخلیقی تخیل، بصری اور سماعی حافظہ کو غیر معمولی سرگرمی اور فنّی تکمیل کے سہارا پت جھڑ کی آواز، روشنی کی رفتار، جلاوطن، آئینہ فروشِ شہر کوراں، جہاں پھول کھلتے ہیں، یاد کی ایک دھنک چلے، کارمن، نظارہ درمیان ہے، چائے کا باغ، سیتاہرن، اگلے جنم موہے بٹیانہ کیجو، ہاؤسنگ سوسائٹی سے لے کر، سینٹ فلور آف جارجیا کے اعترافات' تک نئی جمالیاتی

اور اقداری استناد کی تخلیقی تلاش مُدام تلاش میں آزادانہ طور پر منہمک تھیں جوان کی غیر معمولی تخلیقی بصیرت، زمانی شعور، سیاقی حسیت اور نئی افسانوی جہانیاں جہاں گشتی کی مرہونِ منت تھی۔ ان کے افسانوی اجتہادات کی جمالیاتی اور انسانی مقناطیسیت کا سبب محض مخصوص افسانوی مافی الضمیر، محض مخصوص نسوانی حسیت اور بصیرت (Feminist-Sensibility) اور محض نسوانی شاعرانہ اسلوب بیان نہیں ہے۔ بل کہ افسانوی مافیہہ کی طرفگی، تکنیکی نادرہ کاری، ساختیاتی، اُسلوبیاتی تخلیقیت میں پوشیدہ وہ مخصوص تخلیقی خواب عرفاں (Creative Vision) ہے جو نہ صرف اپنے دور، اپنے طبقہ، اپنی تواریخ اور اساطیر کا رمز شناس ہی نہیں ہے بل کہ اپنے عہد کے ذہنی اور مادی حدود کا ارتفاع کر سکنے کا اہل ہے۔ ان کے معاصرین میں بیش تر ترقی پسندی اور جدیدیت پسندی کے علم بردار افسانہ نگار جہاں پہلے کے افسانہ نگاروں کی اچھی کہانیوں جیسی ایک اور کہانی لکھنے کی مقلدانہ کوشش کرتے رہے تھے وہاں قرۃ العین حیدر نے اپنے شناسا اشرافیہ کے ایک جیتے جاگتے آدمی، ایک زندہ تجربہ اور اپنے مانوس، پُرآسائش، پُرتکلف، خوب صورت اور خواب صورت اشرافی فضا کی (جو بھلے سے دوسروں کے لیے نامانوس ہو) جمال آفرین تخلیقی باز آفرینی سے اردو افسانہ کو تخلیقی سطح پر متمول کیا تھا جو اُن کے اجتماعی لاشعور کا عطیہ تھا۔

اس میں فلسفہ تواریخ، انسانیات اور اساطیر کا رس جس بھی کارفرما ہے۔ مذکورہ دونوں نوعیت کی افسانوی کاوشوں کے نفسِ مضمون، فنی اسلوب، تکنیک اور افسانوی ساخت کے معیار واقدار میں زمین وآسمان کا فرق ہے۔ یہ دو مختلف غیر تخلیقی اور تخلیقی جہات ہیں۔ ایک لکیر کے فقیر بننے یا زیادہ سے زیادہ مضمون چھیننے کی سینہ زوری کی تمثیل ہے اور دوسری نئی افسانوی تخلیقیت آفرینی کی زندہ نامیاتی اور مُتحرک روایت کا خوش آئند علامیہ ہے جو ہر نوعیت کی افسانوی روایت کا منکر اور حقیقی تخلیقیت کے بسیار شیوہ جلوۂ نمو کا عارف ہے۔ اول الذکر اپنے موجودہ سیاق سے ایک دم باہر ہے۔ وہ یا تو آگے ہے یا پیچھے...وہ ماضی میں رہتا ہے۔ جیسے قاضی عبدالستار یا مُستقبل میں...جیسے بیش تر کورنظر مقلد ترقی پسند افسانہ نگار وہ بہ راہ راست زندہ اور دھڑکتے ہوئے تجربہ سے دور اپنے پہلے سے بنے بنائے ڈھلے ڈھلائے متعین آہن پوش نظریات کے زنداں میں اسیر ہیں۔

قرۃ العین حیدر نے اردو افسانہ کو نئے اصولِ حقیقت اور اصولِ خواب کے مُطابق خوب رُو خواب رُو ہی نہیں خیال رُو بھی بنایا ہے جو اکثر زمین کی شعریات اور آسمان کی بوطیقا کا حسین اور رفیع سنگم ہے۔ ''چشمۂ شعور'' تو اس کا محض ایک چھوٹا سا زندہ اور دھڑکتا ہوا جز ہے جو...ان کے مقلدین کے یہاں ''سیلانِ بے شعور'' کا جوہر بن جاتا ہے۔

قرۃ العین حیدر کی زندہ اور بیدار ہستی (Being) اور فن (Becoming) ایک متواتر تخلیقی ارتقا کا حامل تھا۔ جو ہمیشہ فکر و اسلوب اور اظہار و معنی کے نئے عناصر کا آفریدگار اور پروردگار تھا۔ تقسیم وطن، فسادات اور ہجرت کے الم آلود وقوعات کے تلخ، کرب ناک اور سنگین حقائق سے وہ جب دوچار ہوئیں تھیں اور مشترکہ ہنداسلامی تہذیب اور ہند یوروپی تہذیب کو اپنی آنکھوں سے پاش پاش ہوتے دیکھا تھا تو ترقی پسندانہ صحافیانہ شور وشر سے ماورا ایک غیر معمولی تخلیقی احساس وعرفان کے ساتھ اس فریب شکستہ دور کی رُوح میں اتر کر تخلیقی سطح پر اپنے اس مخصوص عہد سے برسر پیکار ہوئیں تھیں۔ اول و آخر تخلیقی بصیرت ہی اصل کسوٹی ہے۔ صحافیانہ شور غوغا نہیں، جس پر اپنے دور کی تنقید کرنے والا سطحی افسانہ نگار ایک حقیقی تخلیق کار سے علاحدہ کیا جا سکتا ہے جیسے انگریزی میں آلڈس ہکسلے کو جیمس جوائس سے مُتمائز کیا جاتا ہے اور عالمی طور پر بھی یہ تسلیم کیا جاتا ہے کہ جیمس جوائس کے مقابلے میں ہکسلے فروتر افسانہ نگار اور ناول نگار ہے اگر چہ جوائس کے ساتھ ہکسلے نے بھی اپنے دور کی کڑی تنقید کی تھی بل کہ بادی النظر میں زیادہ شدید کی تھی۔ درحقیقت بنیادی سوال تخلیقی بصیرت کا ہے جو اپنے دور کی رُوح میں اُترنے کے ساتھ اپنے دور کے داخلی اور خارجی سراحد کا ارتفاع کر سکنے کی اہل ہوتی ہے۔ تقسیم وطن اور فسادات کے دوران لکھے گئے راما نند ساگر، خواجہ احمد عباس اور کرشن چندر کے افسانے وقت کی ایک ہی گردش کے بعد اپنی تاریخی حیثیت کے باوجود آج تخلیقی معنویت اور ادبی قدر و قیمت کے لحاظ سے بے وقعت ہو گئے ہیں جب کہ سعادت حسن منٹو کا ''ٹوبہ ٹیک سنگھ''، راجندر سنگھ بیدی کی ''لاجونتی'' اور قرۃ العین حیدر کا ''جلاوطن''، ''ہاؤسنگ سوسائٹی'' اور ان کے دوسرے بہت سارے افسانے ناولٹ اور ناول اپنی غیر معمولی تخلیقیت کی وجہ سے ہمارے اجتماعی لاشعور کا حصہ بن گئے ہیں اور عالمی افسانوی ادب کا زندہ اور دھڑکتا ہوا انسانی دستاویز بھی... اس کا ایک پہلو اپنے نئے تاریخی سیاق اور تہذیبی تناظر کی رُوح کی پہچان کا بھی ہے، جس سے معلوم ہوتا ہے کہ صحیح معنوں میں آج کی دنیا کیا ہے؟ کہاں جارہی ہے؟ اس دنیا میں ہم کہاں ہیں؟ ہماری صورت حال کیا ہے؟ اس کے ساتھ ہی قرۃ العین ہمیشہ قوموں کی تہذیبی شناخت کو تواریخ اور اساطیر اور افراد کی تہذیبی پہچان کو ان کے ماضی کے آئینہ خانوں میں مستور دیکھتی تھیں۔ اسی لیے ان کے افسانوی اور ناولی کاوشات میں ماضی اور حال کا تجربہ باہم دگر ہم آغوش ملتا ہے، جس کی وجہ سے ان کی تخلیق کردہ خیال رُو حقیقت نگاری تواریخ، اسطور اور دیومالا کے سایوں کی وجہ سے حقیقت سے وسیع تر عمیق تر اور رفیع تر محسوس ہوتی ہے۔ انھوں نے ناول اور افسانہ کو پڑھنے سے زیادہ محسوس کرنے اور خیال کی اُڑان بھرنے کا موضوع بنایا ہے۔ وہ گردش زماں کے ساتھ ساتھ انسانی احساسات اور خیالات میں رونما ہونیوالے تغیرات کو اپنا

موضوع بناتی تھیں۔ اُن کے یہاں وقت ایک اکائی ہے۔ بیش تر افسانوں کے علاوہ ''آگ کا دریا'' ''آخرِ شب کے ہم سفر'' ''گردشِ رنگ چمن'' ''کارِ جہاں دراز ہے'' اور ''چاندنی بیگم'' ان تمام ناولوں میں ماضی کی جمالیاتی اور اقداری بازآفرینی حال کو روشن تر اور وقیع تر بناتی ہے۔ گو ان کی غالب تر عصری حسیت و بصیرت ان کی تواریخیت، اسطوریت اور نوسٹلجیائی کیفیت پر حاوی رہتی ہے۔

اردو کے چند ناقدین کا خیال تھا کہ قرۃ العین حیدر محض اشرافیہ کی حُسن کار ہیں۔ ان کا پرولتاریہ سے کچھ لینا دینا نہیں ہے۔ ان کے لیے ان کا ناقابلِ فراموش ناولٹ ''چائے کا باغ'' ہی قاطع بُرہان ہوگا جو محنت کش عوام کے استحصال کا جائزہ اور مشرقی پاکستان کے نام نہاد اسلامی معاشرہ کی رُوح میں گردش کرتا ہوا آئینہ ہے ''اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجیؤ'' لکھنؤ کے گھریلو اور چکن کی کڑھائی کرنے والی نچلے طبقے کی معمولی دکھیاری عورتوں کے بے کراں کرب کا رُوح گداز فنی مکاشفہ ہے۔ اس ناولٹ میں لکھنؤ کی ریزہ کار تہذیب کی جھلک جگہ جگہ دیکھنے کو ملتی ہے ''سیتا ہرن'' کا مرکزی کردار سیتا میر چندانی ایک سندھی شرنارتھی مگر تعلیم یافتہ کافر جمال عورت ہے اور کہانی کے واقعات دلی، کراچی، نیویارک اور شری لنکا کی زمین پر جنم لیتے ہیں اور رامائن کے قصے میں سیتا کی زندگی کا دردناک اور دل گداز پہلو ہمارے سامنے آجاتا ہے آج کی سیتا نے راون کو خود ہی چُنا ہے اور لکشمن ریکھا خود اپنی مرضی سے پار کی ہے۔ یہ مختصر ناولٹ جدید عورت کے ڈالیما (ذہنی کشمکش) کو ایک بالکل نئے اور انوکھے رنگ و آہنگ میں نمایاں تر کرتا ہے۔ یہ سیتا میر چندانی کے وجود کا رزمیہ ہی نہیں اس کی روح کا انا طوفیا... (Dystopia) بھی ہے۔ ان کا ناولٹ ''دلربا'' بھی ایک غیر معمولی روحانی زلزلہ پیا ہے۔

''ہاؤسنگ سوسائٹی'' ہندوستانی جاگیرداری نظام کے خاتمے کے المیے کے ساتھ ہی پاکستان میں ''نودولتیوں'' کے ہاتھوں بننے والے ایک نئے استحصالی معاشرہ کے تضادات آگیں حقائق کا احساس و عرفان عطا کرتا ہے جو پاکستان ہجرت کرنے والے بدحال جاگیرداروں کی اولادوں کو اپنا رکھیل بنانے پر فخر کناں ہیں۔ اس نودار و بدقماش معاشرہ کی خباثتوں، سفاکیوں اور ریاکاریوں سے سلمان اور ثریا جیسے انقلابی کردار نبرد آزما ہیں۔ ''جلاوطن'' اور دوسرے طویل افسانے جڑوں سے اکھاڑ کر آندھی طوفان میں جھونک دیے گئے بے جڑ کے پودوں جیسے لوگوں کی دُکھتی رگوں کے لاجواب زندگی نامے ہیں اور ان کے وجود کے المیے کے داخلی آئینہ خانے بھی ذہنی صورت حال اور خارجی احوال و کوائف کی بابت ان کی غیر معمولی زود حسی، بصری اور سماعی تخیل کی کارکردگی اور کردار نگاری کی بے پناہ تخلیقی قوت معاصر اردو فکشن میں بے مثال ہے۔ قرۃ العین حیدر کے دل میں انسانی محسوسات، خواب و خیال اور بھائی چارگی کے لیے بہت جگہ تھی۔ اور ان کے

کردار بھی انھی کے شئی ہیں۔ جن کی تخلیق اُن کی غیر معمولی خلاقانہ اور طبع زادانہ ذہانت نے بڑے فن کارانہ خلوص سے کی ہے۔ ان کے بے کراں کرب کا سبب تھا۔ اُن کے دیکھتے دیکھتے اُن انسانی اقدار کا انحطاط پذیر ہوتے جانا جوان کو اپنی جان سے زیادہ عزیز تھے۔ اُن کے دل میں درد و کرب کی شدت کی بڑی گہری حسیت موج زن تھی۔ جو نادر لمحوں میں ''وقوف حسیت'' میں منقلب ہو جاتی تھی۔ اور وہ وقت کے بہاؤ کی بے رحمی کا گہرا احساس و عرفان اپنے کرداروں کے سلسلۂ ارتقا میں بھر پور طور پر دکھائی ہیں۔ وہ بار بار یاد دلاتی ہیں کہ تغیر کا ثبات ہی واحد حقیقت ہے۔ ورنہ ہر شے بدل جاتی ہے۔ تغیر کے ثبات کے ایک پہلو کا نام اُمید اور دوسرے کا نام نومیدی ہے۔ تغیر مُسرت کا حامل ہو سکتا ہے اور الم کا بھی۔ زندگی میں دو میلان سدا رہیں گے۔ ایک امن اور رواداری کا رُجحان اور دوسرا تشدد اور عدم مساوات کا میلان! صرف مادی دنیا ہی معنی آگیں نہیں ہے۔ سب سے زیادہ معنی خیز اور اہم تو ہے انسانی شعور و آگہی اور موسموں کی بارات میں اُس سے رُو پذیر ہونے والے انسانی رشتوں اور رابطوں کی حسین و زریں رنگولی جس میں اکثر زمین و آسمان ہم آغوش ہوتے ہیں۔ تغیر آفریں وقت یا مکمل زمان بہ ذات خود اس وقت کا یہ ''لمحۂ موجود'' ہے۔ (present moment of eternity) اور تمام انسانی حسیت اپنے ماحصل میں ''میں'' (i ness) ہے۔ وجود کی جڑیں اور آفاق کی جڑیں بنیادی طور پر ایک ہیں۔ وقت بے مہر ہی نہیں وہ تطہیر، تہذیب اور تنویر کا بھی کام کرتا ہے۔ کثافت کو جذب کر لیتا ہے۔ اور لطافت کو افزوں تر کرتا ہے۔ زماں و مکاں دونوں میں ہی سمائی ہوئی وسعت رفعت اور عظمت کا جوہر اصل (Quintessence) قرۃ العین حیدر کی غیر معمولی تخلیقیت کا امتیازِ خاص ہے۔

قرۃ العین حیدر کا ایک اور فکری اور جمالیاتی بُعد خصوصی طور پر قابلِ توجہ اور قابلِ مطالعہ ہے ان ناولٹوں، طویل افسانوں اور بیش تر مختصر افسانوں کے علاوہ اُن کے ناولوں تک میں پدرانہ اور مردانہ معاشرہ میں عورت کی تقدیر، عورت کی صنف (Sex) نہیں بل کہ بہ طور جنس (Gender) عورت کی ثانوی حیثیت، عورت کے وجود کے داخلی اضطراب، ذہنی آشوب، احساس تنہائی، جذباتی جلاوطنی، روحانی، بے گانگی، دُنیا کی نصف نسوانی آبادی کو قائم بالذات تسلیم نہ کیے جانے کے بے پایاں کرب، نسائی مجبوری استحصال، بے بسی، مردوں کے بنائے ہوئے آہنی اصُول و ضوابط کی غلامی، لامتناہی انتظار کی کیفیت پس پائی، نسوانی طرز احساس اور تانیثی صورتِ حال کو نئے نسوانی نقطۂ نظر سے نہایت دل آویزی، لطافت، نزاکت اور بلا کی اور تاثر انگیزی کے ساتھ انھوں نے منعکس کیا ہے۔ ان تخلیقات میں تانیثیت (Feminism) کے مختلف نئے زاویے کارفرما نظر آتے ہیں۔ جو محض روشن خیال مشرقی تانیثیت (Liberal Feminism)

تک ہی محدود نہیں ہیں بل کہ کامل باغیانہ تانیثیت (Radical Feminism) کے حامل کردار و یپالی' سرکار' یاسمین مجید' ناصرہ نجم السحر اور اُمارائے بھی ''آخری شب کے ہم سفر'' میں ملتے ہیں جو ان کے دوسرے اہم ناول ''آگ کا دریا'' ''گردش رنگ چمن'' اور ''میرے بھی صنم خانے'' وغیرہ میں معدوم ہیں۔ یہ تمام اہم نسوانی کردار اپنے انقلابی تیور مقاومت پرور' مثبت رویے' اور پیش قدمی کے باعث جاذب توجہ اور قابل احترام معلوم ہوتے ہیں۔ مابعد ساختیاتی تانیثیت (Post Structural Feminism) کا ایک قابل تجزیہ افسانوی پیش کش ''سیتا ہرن کی سیتا میر چندانی کی کردار نگاری میں دست یاب ہوتا ہے۔ جو غالب مردانہ ساخت شکنی کا اعلامیہ ہے۔ یہ اُردو افسانویات یا ناولیات میں عورت کو مکمل خود مکتفی' آزاد بالا دست یا مساوی حیثیت سے پیش کرنے کی انقلابی جرأت عارفانہ ہے۔ جو مرد کرداروں کے سہارے کے بغیر زندہ رہنے کا حوصلہ رکھتی ہے۔ اور مردانہ بالادستی کو اپنے پیروں کی زنجیر سمجھتی ہے۔ یہ سفاک حقیقت ہے کہ مستحکم مردانہ تسلط بیش تر عورت کو اپنی ذات کی تلاش' دید و یافت' ہمہ پہلو ارتقا اور ہمہ جہت ارتفاع میں مانع ہوتا ہے۔ جو اس کو علاوہ سے امتیازی شناخت عطا کرتا ہے۔

قرۃ العین حیدر کے افسانوی اور ناولاتی نگار خانۂ رقصاں میں کردار جس طرح اپنے زندہ سیاق کی مختلف تہذیبی باریکیوں' کشیدہ کاریوں اور مینا کاریوں کے ساتھ منقش ہیں۔ اُس سے محسوس ہوتا ہے کہ ان کی نگاہ نسبتاً پورے آدمی پر ترقی پسند افسانہ نگاروں سے کچھ زیادہ ہی مرکوز ہے۔ اور ساتھ ہی خود، اس کی سچویشن میں جا کر خود اس کی ذاتی سطح پر محسوس کرنے کی بھرپور تخلیقی صلاحیت بھی موجود ہے۔ زندگی کے گہرے بنیادی کرب کا وجودی شعور اور احساس و تجربہ کی سچائی کا نہایت جمالیاتی ذکاوت، اُسلوبیاتی کشش اور ساختیاتی ندرت کے ساتھ احساس کرا دینا ان کا غیر معمولی فنی کمال ہے جو صداقت آگیں' معنی خیز اور حُسن پرور ہے۔ ''آخر شب کے ہم سفر'' کے آخری باب میں بنگال کی انقلابی تحریک کی دو بے حد فعال' متحرک اور مقاومت پرور کردار دیپالی سرکار اور اُومارائے کلکتہ میں ملتی ہیں۔ دونوں بوڑھی ہو چکی ہیں۔ اور خاصی غیر فطری سی ہو کر ایک دوسرے سے بات کر رہی ہیں۔ وہ نہ ماضی کا ٹھیک سے سامنا کر پا رہی ہیں اور نہ حال کا۔ اس نازک و دل گداز مقام پر ایک دل دوز جملہ وجود پذیر ہوتا ہے:

'دُکھ ایک ڈراونے سیاہ پرندے کے مانند اُڑتا ہوا آیا اور سر جھکا کر، پنکھ پھیلا کر، اُن کے پاس بیٹھ گیا۔'

مجھے شدت سے محسوس ہوتا ہے۔ دُکھ کا یہ سیاہ پرندہ قرۃ العین حیدر کی ہر تخلیق میں سرنگوں بیٹھا رہتا ہے۔ یہ سیاہ پرندہ معاصر افسانوی اور ناولاتی ادبیات کا اہم ترین حاصل ہے۔ نئی ارسطو پسند

تنقیدی بوطیقا کی زبان میں یہ افسانے ریٹوریکل نہ ہو کر امے ٹیٹو ہیں۔ لیکن زیادہ صحیح معنوں میں تخلیقیت پسند افسانویات (بوطیقا) کی رُو سے کریٹیو ہیں۔

قرۃ العین حیدر علی الخصوص اردو کے ناولاتی ادب میں کلٹ فیگر ہیں۔ بیسویں صدی کی اردو ادبیات میں اتنی بڑی خلاقانہ اور طبع زادانہ ذہانت اقبال کے بعد مجھے تو اپنے مخصوص افسانوی اور ناولاتی رنگ و آہنگ میں قرۃ العین حیدر میں ہی موج زن نظر آتی ہے۔ جو تاریخ' ماورائے تواریخ' اساطیر' مابعد نفسیات اور تہذیب میں اتنی دُور تک مسلسل ذہنی جہانیانِ جہاں گشتی میں والہانہ طور پر مستغرق تھیں اور ایک تسلسل کے ساتھ اپنی تخلیقات میں اس تہذیب کی گہری سطحوں کو تلاش کر منکشف کرنے کا وظیفہ پورا کر رہی تھیں۔ اگر گزشتہ پچاس سال کے اُردو ناولاتی ادب سے "میرے بھی صنم خانے"، "آگ کا دریا" "آخرِ شب کے ہم سفر"، "کارِ جہاں دراز ہے"، "گردشِ رنگِ چمن" اور "چاندنی بیگم" کو نکال دیا جائے تو ایک بڑا بحران پیدا ہو جائے گا۔ قرۃ العین حیدر کے ناولوں کے بغیر اردو ناول میں نئے عہد کی تخلیقیت، اردوئیت اور ناولیت کی تلاش زیادہ دشوار ہوگی۔ میں تو ذہنی دیانت داری اور تنقیدی بصیرت کے ساتھ یہ اعتراف کرتا ہوں کہ "وہ مابعد جدید فوق افسانوی اور ناولاتی حقیقت نگاری (Meta Fiction) کی بھی حقیقی اور بڑی پیشرو تھیں۔ قرۃ العین حیدر ہمیشہ تواریخ کی فاش غلطی (Anachronistic) رہی ہیں۔ پانچ ہزار سالہ پرانی ہندوستانی جڑوں، ملی جلی گنگا جمنی تہذیبی شناخت اور دیسی واد پر مبنی اُن کی بیش تر میٹا فکشنی تحریرات از سرِ نو کثیر سطحی اور کثیر معنویاتی ذہنی دعوت اور وجدانی شراکت کے لیے ہمیں چیلنج کرتی ہیں" ("اکیسویں صدی کی نئی فکریات اور تصورات کا تخلیقی و جمالیاتی کردار" از نظام صدیقی مطبوعہ سہ ماہی "پہچان" ۲ الہ آباد)

قرۃ العین حیدر واقعتاً فی زمانہ ہندو پاک میں اردو ناولاتی ادب کی بھی کیفیت اور کمیت کے اعتبار سے سب سے قد آور تخلیقیت آفریں اور تخلیقیت گزار شخصیت تھیں۔ وہ اپنے قطعی طور پر سب سے الگ تھلگ مزاج کے تخلیقیت کیش ناولوں کے لیے پہچانی جاتی تھیں۔ اُن کے یہاں زندگی کے تخلیقی ارتقا کی کلیت اور تخلیقیت کا گہرا فلسفیانہ وجودی احساس اور تواریخی عرفان ملتا ہے جو ہمیشہ ہر لحہ ہر سطح پر "نئے عناصر" کو منکشف کرتا ہے۔ وہ اُن نئے عناصر کی تخلیقی قلبِ ماہیت پوری انسانیت کے تواریخی اور تہذیبی میراث کے پس منظر میں کرتی تھیں جس کے باعث اُن کا تواریخی اور ثقافتی اسلوب بیش تر ماورائے تواریخ کا رنگ و آہنگ اختیار کر لیتا تھا۔ اُن کی ذہنی وابستگی راجندر سنگھ بیدی، غلام عباس اور عزیز احمد کے مانند کسی امریکی اور روسی بلاک کی زائیدہ نہیں بل کہ ساری انسانیت کی

روح سے استوار تھی۔ ان کا تخلیقی ویژن عالم گیر وسعت سے ہم کنار تھا۔ تصوف، ہند ایرانی ثقافت اور رُوحانیت سے اُن کو جذباتی لگاؤ تھا۔ دو عظیم جنگوں کے بعد ملکی اور بین الاقوامی سیاست کے زائیدہ اپنے نئے سیاق کے اصولِ حقیقت کے تحت پیدا اضطراب انگیز مسائل کو انھوں نے اپنے ناولوں کا محور بنایا تھا اور اس منفرد تخلیقی رویے اور برتاؤ کی تشکیل کی تھی جو خارجی سچائیوں کے اثبات کی بہ جائے داخلی سچائیوں کی کھوج کا منبع تھا۔ یہ نئے مسائل اور نیا تخلیقی رویہ تخلیقی اظہار کی نئی جہتوں کی تخلیق کا محرک ہوا تھا جس کے باعث وہ نئے اور انوکھے اسالیب وجود پذیر ہوئے جو اُردو ناولاتی ادب میں صحیح معنوں میں جدید تخلیقیت آفریں ناول کے اولین شناخت کہے جا سکتے ہیں۔ اُن کی غیر معمولی تازہ کار تخلیقی بصیرت ہی اُن کی نادرہ کار تخلیقی ہیئت ہے۔ اُن کے اجتہاد آگیں ناول سجاد ظہیر، عزیز احمد اور عصمت چغتائی کے ناولوں کی فیشنی اور تقلیدی سطح کے خلاف پہلی مرتبہ صحیح معنوں میں میکانکیت گزیدہ ریاضیاتی منطق کی شکست وریخت کرتے ہیں جو واقعات اور کرداروں کو خطِ مستقیم میں سفر کرنے پر مجبور کرتی ہے۔ ان کے ناولوں میں نئی نثر کے تخلیقی استعمال کے اولین نقوش ہویدا ہیں۔

انھوں نے ایسے کرداروں کی تخلیق کی تھی جو اپنی ذات کی کھلی کھڑکی سے دُنیا کو دیکھتے ہیں اور اُن چیزوں کو ذہن اور تخلیق کا زندہ، تابندہ اور پائندہ منظر نامہ بنا لیتے ہیں۔ جن میں الفاظ واشیا کے درمیان کوئی بُعد نہیں رہتا وہاں بیش تر (Being) ہستی ہی (Becoming) آفاق ہے۔ اشرافی طبقہ کی جُزئیات نگاری پر اُن کو غیر معمولی فن کارانہ قدرت تھی۔ اُس کے وسیلے سے وہ ناولوں کے کرداروں اور کرداروں سے زیادہ اُس ماحول کی بڑی فنی چابک دستی اور عمرانی بصیرت سے تخلیقی باز آفرینی کرتی تھیں۔ جس میں وہ زندگی بسر کرتے تھے۔ اُن کے ہر ناول کا اسلوب جُدا، تکنیک الگ اور موضوع کو برتنے کا سلیقہ منفرد اور ممتاز ہے۔ اُن کی ناولاتی بوطیقا کسی مخصوص فیشن اور محدود تقلیدیت گزیدہ فارم کی اسیر نہیں ہے بل کہ الگ تھلگ جمالیات اور اخلاقیات کی تخلیق پر قادر ہے۔ علی العموم اُن کی بابت یہ خیال مختلف ادبی فرقہ پرست تنقیدی مکاتیبِ فکر کی انتہا پسندی، عصبیت اور تنگ نظری کی باعث عام ہے کہ قرۃ العین کا اسلوب ہر ناول میں یک سانیت گزیدہ ہے جو سجاد حیدر یلدرم اور حجاب امتیاز علی کی رومانی نثر کا نیا تناسخی اسلوب ہے۔ وہ نئے زمانے کے سنگ لاخ اور پیچیدہ مسائل کی تخلیقی ترسیل کا اہل نہیں ہے۔ یہ متھ (Myth) قرۃ العین حیدر کے نہ صرف ناولوں بل کہ اُن کے اہم ناقابل فراموش ناولٹوں، طویل افسانوں اور مختصر افسانوں کے سنجیدہ مطالعہ کے نہ ہونے سے پیدا ہوتی ہے جو ترقی پسند ناقدوں کی کوتاہ نظری اور بدترین تعصب کی دین ہے۔ اس جہل انگیز متھ کو جڑ سے اکھاڑ کر پھینک دینا

چاہیے۔ صرف اُن کے مختلف ناولوں کے جمالیاتی اور معنویاتی اقدار شناسی سے یہ روشن حقیقت منکشف ہوتی ہے کہ ان کے مختلف ناولوں کا اسلوب جُداگانہ کردار کا حامل ہے۔ زبان و بیان پر حاکمانہ عبور، موضوع کی غیر معمولی حکیمانہ بصیرت اور تواریخ و ثقافت کی گہری فلسفیانہ بصیرت نے اُن کے بدیع اسلوب میں بلا کی جمالیاتی کشش اور تازگی، رعنائی اور برنائی پیدا کر دی ہے۔ شروع میں ان کا اسلوب مغربی فکشن کے نئے گریٹ ماسٹرز کے نئے اور انوکھے اسالیب و بدیعیات سے ایک حد تک فطری طور پر متاثر تھا۔ ابتدا میں ورجینا وُلف اور ولیم سرد یاں کا اثر لاشعوری طور پر حاوی تھا۔ بعد کے مراحل میں اُن کے اسلوب پر اُردو اسالیب اور بدیعیات کا عمل دخل فزوں تر ہوا۔

انھوں نے شعوری طور پر اپنے کلاسیکی ادب کو کھنگال کر اپنی تخلیقی زبان پر بھرپور توجہ دی تھی۔ انھوں نے نہ صرف اساطیر، تواریخ، فلسفہ اور روحانیت بل کہ اپنے عہد کی لفظیات اور بدیعیات سے زندہ اور متحرک الفاظ، استعارات، اصطلاحات، علائم اور پیکر کو لے کر ایک زندہ اور فعال تخلیقی زبان کی تخلیق، تشکیل اور تعمیر کی تھی جو بہ یک وقت خارجی اور داخلی احوال و کوائف کی تصویروں اور جذباتی کیفیتوں کی تخلیقی ترسیل پر قادر ہے۔ اُن کی منفرد تخلیقی زبان کے وجود کا بھرپور اعلامیہ ہو کر خارجی ماحول اور اشیا کے ساتھ اُن کا زندہ، تابندہ رشتہ استوار کرنے کی بھرپور جمالیاتی توانائی سے مملو ہے۔ ''گردش رنگِ چمن'' ''کارِ جہاں دراز ہے'' ''شاہراہ حریر'' اور ''کف گل فروشاں'' کی نثر پہلے ناولوں سے زیادہ تراشیدہ اور منور ہے۔ مذکورہ کتابوں میں اسالیب کی رُو سے بہت زیادہ بوقلمونی ہے۔ کسی ایک کتاب کے اندر اتنے مختلف اور متنوع اسالیب کی تخلیق ان کا عدیم المثال ادبی کارنامہ ہے جو ان کے معاصرین اور متاخرین کے یہاں یک سر معدوم ہے۔ ان گراں قدر ناولوں میں داستان گوئی کا اسلوب، وقائع نگاری کا اسلوب حقیقت نگاری کا اسلوب، ماورائے حقیقت نگاری کا اسلوب اور حقیقت اور فنطاسیہ کی خوش امتزاجی کا اسلوب بہ یک وقت کرشمہ ساز ہے جو حُسن آفریں اور معنویت پرور ہے۔

ان تمام اقداری اور جمالیاتی اوصاف کے ساتھ اُن کے غیر معمولی تخلیقی تخیل اور تنقیدی تواریخی بصیرت نے اُن کے مایۂ ناز ناول ''آگ کا دریا'' کو اردو میں ایک نئے ناولاتی استناد، معیار اور وقار کی ابدی حیثیت عطا کر دی۔ اس اچھوتے، اہم اور عہد آفریں تجربہ نے اُردو ناول کو نئی وسعتوں اور امکانوں سے ہم کنار کر دیا ہے۔ اس جدید تخلیقیت افروز ''شاہ نامہ آسا'' یا ''مہابھارت آسا'' ناول کو برصغیر کی تمام ادبیات میں جدید کلاسیک کا درجہ حاصل ہے۔ اُن کا ترجمہ رُوسی کے علاوہ ہندوستان کی تمام زبانوں میں ہو چکا ہے۔

''آگ کا دریا'' صرف ہندوستان اور پاکستان کی تقسیم کا المیہ ہی نہیں ہے بل کہ تمام نسلِ انسانی کا المیہ ہے۔ ہندوستان کے دو ہزار سال کے تواریخی احوال و کوائف کے سمندر کو صحیح رنگوں میں اس زندہ اور متحرک فن کارانہ اسلوب اور خیال انگیز انداز سے ناولاتی کوزہ میں بھر دینا ایک ایسا مہتم بالشان فکری اور جمالیاتی کارنامہ ہے جو اُن سے پہلے اردو ناولاتی ادب میں کسی کا مُقدر نہیں ہے۔ اس ناول کا اساسی مسئلہ بیک وقت انفرادی اور آفاقی سطح پر بنیادی انسانی مسئلہ ہے۔

یہ انسان کی تخلیقی ذہانت کے مسلسل ارتقائی سفر کی اوڈیسی (سفرنامہ) ہے۔ اس کے مرکزی کردار وجود کی معنویت کی تلاش میں ہمیشہ کوشاں رہتے ہیں۔ یہ تلاش مُدام تلاش انسان بہ حیثیت فرد اور بہ حیثیت سماجی نمائندہ کے ہر عہد میں جاری رہی ہے اور انسانی زندگی میں اب بھی جاری ہے اور بہ ظاہر اس کے اختتام کی کوئی صورت بھی نظر نہیں آتی۔ انسان اپنی تکلیفوں، اُمیدوں، آرزوؤں اور حاصلوں کے درمیان اپنی ذات اور اپنے ماحول کو متواتر اُبھارتا، بناتا، سنوارتا، نکھارتا رہا ہے۔ اس ناول کے مرکزی کردار گوتم نیلامبر، کمال الدین، ہری شنکر، لرل ایشلے اور چمپا کا ناول میں ہر عہد میں ان کا بار بار ابھر کر آنا تواریخ کے تواتر کی علامت ہے۔ (ان کا تناسخ کے نظریہ سے کوئی تعلق نہیں ہے) اور بہ یک وقت اس حیاتیاتی رمز کا اشاریہ ہے کہ زندگی کی ناقابلِ تسخیر فتح یہی ہے کہ آدمی کبھی فنا نہیں ہوسکتا۔ اُس کے آباواجداد آج نئے روپ و رنگ میں اس کی ذات میں جی رہے ہیں اور وہ نئی شکلوں میں اپنے بعد آنے والی نسلوں میں زندہ رہے گا اور زندگی کے حوصلہ شکن چیلنجوں کا ڈٹ کر مقابلہ کرے گا۔

ان علامتی کرداروں نے مختلف ادوار کے درمیان داخلی سفر مُدام سفر کو جاری رکھتے ہوئے غیر مادی ماورائی تواتر کا سہارا لے کر اور مختلف تہذیبی اور قومی علامتوں کے متواتر نئے روپ، رنگ و آہنگ کو قبول کر چوتھی صدی ماقبل عیسیٰ اور پندرہویں صدی عیسوی سے آج تک کا طویل تر سفر طے کیا ہے۔ لیکن اس پر بھی چوں کہ یہ آدمی ہے۔ یہ آج بھی ناقابلِ تسخیر ہے۔

''آگ کا دریا'' میں ہر عہد کے تصورِ وقت کے تحت لوگوں کے رہنے سہنے اور زندگی بسر کرنے کے مخصوص طریقوں اور اُن کے مخصوص نقطۂ نظر کی تبدیلیوں کو ہندوستان کے بدلتے ہوئے تواریخی اور ثقافتی تناظر میں دیکھنے کی اور دکھانے کی انھوں نے بڑے پیمانے پر کوشش کی ہے۔ اس ناول میں تاریخیت اور یادیت کی زیریں لہر بڑی آب و تاب سے رُوپذیر ہوئی ہے۔ وقت کا بیرونی اور اندرونی جبر، اُس کارِ تسخیر، تسلسل اور سراب، قدیم ہندوستان کی مختلف تہذیبی کروٹوں کی معنی آگیں بازآفرینی، اپنی

جڑوں کی کھوج اور ہندوستان کی آئی ڈنٹٹی کی حقیقی جستجو، متغیر تہذیبی سیاق میں انسانی رشتوں کی پر تضاد پیچیدگی، اُن کی تاریخی گردشیں، ملک کے بٹوارے کے بعد جلاوطنی، ہجرت کا کرب، دروں بینی، نئے لسانی، اسلوبی اور تکنیکی تجربہ کی طرفگی نے اس عظیم ناول کے "نومعنویاتی" اور جمالیاتی نظام کی تخلیق، تشکیل اور تعمیر کی جو اُن کی غیر معمولی فکری اور فنی توحید کی امین ہے۔ اس میں قدم قدم پر وجودی اور تواریخی بصیرتوں اساطیری، استعاروں اور معنی آفریں علامتوں کے بڑے بڑے پہاڑ رونما ہوتے ہیں جن کو پار کرنے کے لیے سکوت، سکون اور ایسی ذہنی یک سوئی کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ جس کی مثال کسی زبان کے کلاسیک سے ہی لی جاسکتی ہے۔

قرۃ العین حیدر نے اپنے ہمہ گیر قومی اور عالمی تہذیبی، سیاسی اور اقتداری بصیرت اور جمالیاتی عرفان کے باعث پہلی بار منفرد تکنیکی طرفگی کے ساتھ اتنے وسیع کینوس پر نہ صرف انفرادی اور اجتماعی ہندوستانی شخصیت کی پہچان، متنوع تہذیبی رنگ مالا، عقیدوں کی بوقلمونی، عہد بہ عہد بڑی تبدیلیوں اور قوتوں کے کش مکش آگیں تخلیقی ارتقا کو منکشف اور منور کیا ہے۔ بل کہ ماضی کی بھر پور بازیافت کے ساتھ "آگ کا دریا" کو مستقبل کا اشاریہ بھی بنادیا ہے۔ مغربی پاکستان اور مشرقی پاکستان میں جو جذباتی اور تہذیبی خلیج تھی۔ قرۃ العین حیدر کو اس کا عرفان بہت پہلے ہوگیا تھا جس کی ناولاتی پیش گوئی انھوں نے "آگ کے دریا" میں کردی تھی۔ بنگلا دیش آج گھورتی ہوئی سچائی ہے۔ اُن پر رومانیت گزیدگی کا الزام زندگی بھر لگانے والوں کے لیے یہ مقامِ عبرت ہے کہ ایک صاحب عہد تخلیقی فن کار اپنے عہد کے اصولِ حقیقت کا کتنا بڑا عارف ہوتا ہے۔

اس عظیم ناول میں وقت ایک نا قابلِ تسخیر کردار کے طور پر تخیل کی آنکھ میں اُبھرتا ہے جو آگ کے دریا کے مترادف ہے جس میں کتنی تہذیبیں غروب ہوتی ہیں لیکن اُس کی بہ یک وقت تخریب کناں اور تطہیر کناں روانی میں کوئی فرق واقع نہیں ہوتا۔ وہ کثافت کو جذب کر لیتا ہے اور لطافت کورُو پذیر کرتا ہے۔ تاہم اس تضاد آگیں زمانی جبریت کے باوجود زندگی کی تخلیقیت، حُریت اور کلیت کا سفر مُدام سفر جاری رہتا ہے اور اس کے تحرک سے نئی تہذیبیں طلوع ہوتی جاتی ہیں۔ زندگی سکڑنے کی بہ جائے پھیلتی جاتی ہے۔ وہ ازل سے ابد تک بے کراں اور بے کنار ہے اور ہر سطح پر نئے عناصر مُسلسل تخلیق کرتی رہتی ہے۔ اس کا عرفان ہی حقیقی تخلیقیت ہے۔ اس فکری اور جمالیاتی تخلیقیت افروزی کے باعث یہ ناول زندہ جاوید ہوگیا ہے اور شائستہ وشستہ قاری کو زندگی کے جمال کا ذوق اور سماج کو بصیرت عطا کرتا ہے۔ یہ بھی صحیح ہے کہ "آگ کا دریا" اور ہرمن ہیس کا ناول "سدھارتھ" کا مرکزی نکتہ مُشترک ہے۔ لیکن

دونوں کی ٹریٹمنٹ بہت جُداگانہ کردار کی حامل ہے۔ شنکر، سُنیل گنگوپادھیائے اور وِمل متر جیسے بنگالا ناول نگاروں کے مانند قرۃ العین حیدر کے کردار بھی تواریخ، وقت کی رَو، انسانی تقدیر وغیرہ کے بارے میں کچھ نہ کچھ بولتے رہتے ہیں اور یہ بیانات اکثر مصنفہ کے دل کی گہرائیوں سے آئے محسوس ہوتے ہیں۔ لیکن ایسی ہر داخلی خود کلامی اور ہر شعور کی رو (Stream of Consciousness) کے پیچھے ایک ٹھوس تواریخی تجربہ ضرور ہوتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے معاملہ میں یہ تجزیہ ہندوستان کی تقسیم اور اس کے آگے پیچھے کے تہذیبی، سماجی اور سیاسی عوامل ہیں۔ ان کا زماں برگساں یا مارسل پُروست والا زمان نہیں ہے۔ وہ محض ''یاد کے پنجرے'' میں سرنگوں محصور حُسن کار بھی نہیں ہیں۔

وہ وسیع اور رفیع تر ناولاتی جمالیات اور عمرانیات کی خالق ہیں۔ ''آگ کا دریا'' اُردو ناولاتی ادبیات کا سب سے بڑا ''ذہنی شاہ نامہ'' ذہنی مہابھارت، یا مختلف کرداروں کی محشر خیالی کا ''ذہنی نگار خانۂ رقصاں'' ہے۔ جس کے طالسطائی جیسے کینوس کو ایک نئے نفسیاتی اور تواریخی رنگ آہنگ میں حاصل کرنے کی کوشش ایک تیس بتیس سالہ اردو ادیبہ نے کی تھی اور یہ اردو ناولاتی ادبیات کی تواریخ میں اولین کوشش تھی۔ آج یہ تاریخ ساز ناول اردو میں اپنی ایسی تواریخی معنویت اور اپنی نئی اور انوکھی طرزِ نگارش کی بے کراں تخلیقیت کے سبب یادگاری اہمیت کا حامل ہے۔

''آخری شب کے ہم سفر'' گردشِ رنگ چمن اور ''چاندنی بیگم'' اسلوبیاتی ساختیاتی اور لسانیاتی رعنائی، برنائی اور توانائی کے لحاظ سے ''آگ کے دریا'' سے بہتر ہیں۔ آخری شب کا ہم سفر، اردو میں پہلا ناولاتی اناطوفیا (Dystopia) ہے۔ اس میں تمام کردار وقت اور حالات کے طوفان میں بکھر جاتے ہیں۔ جلاوطنی ان کا مقدر ہے۔ ان میں لاحاصلی کے کرب کی روحانی زلزلہ پیمائی (سیسموگرافی) اپنی فنی معراج پر ہے۔ اس ناول کا موضوع ہندوستان کی آزادی اور نئی انقلابی تحریکوں کا المیہ ہے۔ اس کا پیش منظر اور پس منظر بنگال ہے جو ان تحریکوں کے اولین نقوش کا گہوارہ ہے۔ ان تحریکات کے جاں نثار روں کی قربانیاں کس طرح رائیگاں گئیں۔ گندم نما جوفروش قائدوں کی مصلحت کوشیوں اور خود غرضیوں نے کس طرح عوامی کاز (Cause) کو ریزہ ریزہ کیا اور انقلاب کے ساتھ غداری کی۔ یہ ناول برصغیر کی تواریخ کے ایک سب سے زیادہ فیصلہ کن دور کی رُوح میں گردش کرتا ہوا آئینہ ہے جو دوسری جنگ عظیم کے پہلے کے بنگال کی دہشت پسند تحریک اور ہندوستان چھوڑو تحریک سے لے کر ملک کی تقسیم اور ۱۹۷۱ء کے واقعات اور سانحات تک کا احاطہ کیے ہوئے ہے جن کا انجام بنگلا دیش کے طلوع ہونے میں ہوا۔ لیکن تواریخی واقعات کی تصویر کشی سے زیادہ مصنفہ کی دل چسپی یہ دکھانے میں ہے کہ بلند

آدرشوں سے فیضان حاصل کر "لوگ باگ" ۱۹۳۹ء کے مشرقی بنگال کی انقلابی تحریک کی طرف والہانہ مائل ہوتے ہیں اور ایک انصاف آگیں مستقبل پر نگاہیں جماتے ہیں لیکن اپنا سب کچھ قربان کر انقلاب کی دُھن میں نکلے لوگ کس طرح وقت کی تبدیلی کے ساتھ بنیادی وحشی اور بربر میلانات اور رشک وحسد کا شکار ہوکر نہایت معمولی آدمیوں کی سطح پر اُتر آتے ہیں اور ناامیدی فریب شکستگی یا اقتدار کی ہوس کا شکار ہوکر "اسٹیٹس" کو کے سفید ہاتھی کے سامنے دُم ہلانے لگتے ہیں۔ حرص اور جاہ پسندی میں مُبتلا ہو جاتے ہیں اور عیش وعشرت کے چکر میں پڑ کر بے چہرہ اور بے کردار ہو جاتے ہیں۔ ان کی بے چہرگی ہزاروں ریاکارانہ چہروں کو چھپائے رکھتی ہے۔ اس ناول میں ایک مسلم جاگیردار، متوسط طبقہ کے ہندو ڈاکٹر، ہندوستانی پادری اور ایک انگریزی انتظامیہ کے بُلند منصب حاکم کے خاندانوں کے خانوں اور تہ خانوں کو بڑی فنی چابک دستی سے پیش کیا گیا ہے۔ یہ مشرقی بنگال کے مسلم معاشرہ اور وسیع تر بنگالی معاشرہ کے ساتھ اُس کی بنیادی وحدت کو منکشف کرنے والا شاید پہلا سنجیدہ اور بُلند پایہ ہندوستانی ناول ہے۔ "آخری شب کے ہم سفر" کے نسوانی کردار دیپالی سرکار، یاسمین مجید، ناصرہ نجم السحر اور اوما رائے مرکزی کردار ریحان الدین وغیرہ کی مصلحت یافتہ پس پائی دنیاداری اور سمجھوتا پرستی کے برخلاف مخالف قوتوں سے نبرد آزمائی کی حسین وزریں اعلامیہ ہیں۔ جو فعال، متحرک، مثبت رویہ اور اقدام پسند برتاؤ کے باعث کامل باغیانہ تانیثیت سے مملو ہیں۔ مابعد آزادی ہندوستانی ناولوں میں بنگلا، مراٹھی، گجراتی اور اردو ناولوں کا اپنا ایک امتیازی کردار اس سبب بھی ہے کہ ان ناولوں میں تقسیم اور تقسیم سے پہلے کے اسلوبِ حیات کے خاتمہ کی طویل الم آلود داستانیں ہیں۔ کچھ ناولوں کو پڑھ کر یہ احساس بھی شدت سے دل میں جاگزیں ہوتا ہے کہ بالائی سطح پر دیکھنے سے جو تقسیم کا دُکھ نظر آرہا ہے۔ کہیں زمین داری کے رُخصت ہو جانے کا دُکھ تو نہیں ہے۔ اس نوعیت کے فلسفیانہ دکھ کے حامل درجنوں بھارتی ناول لکھے گئے ہیں۔

قرۃ العین حیدر کا یہ ناول اس نوعیت کے رجعت پسندانہ دُکھ سے مُبرا ہے۔ وہ جس جاگیردار طبقہ کی زندگی اور اُس کی مسرت اور کلفت کو اتنی دردمندی سے بیان کرتی ہیں۔ تاہم اس اشرافی طبقہ کی حدود، سماجی نابینائی اور ہمہ پہلو انحطاط کی بے باک ناقد بھی ہیں۔ دوسری طرف قرۃ العین حیدر نے ۱۹۳۰ کی دہائی سے ۱۹۷۰ء کی دہائی تک مشرقی بنگال کے کرداروں کی زندگی کے سفر "انقلاب کا سچ" کا منشوری شورشر کے ساتھ افتتاح کرنے کے لیے نہیں لکھا ہے بل کہ ایک طبقہ خاص کی تواریخی اور اخلاقی حدود کی سفاک چیر پھاڑ کر "دمِ عیسیٰ" کا رفیع تر فریضہ ادا کیا ہے۔

''گردشِ رنگِ چمن'' اپنی ناولاتی خارجی ساخت میں ہند یورپی تہذیب کی دوسو سالہ تواریخ کو سمیٹے ہوئے ہے۔ لیکن اُس کی شگفتہ' خوش آہنگ اور خیال انگیز داخلی ساخت اور ہند اسلامی تہذیب سے بھی منور ہے۔ جو متواتر شکست و ریخت اور متعدد المیوں کے باوجود ہمہ جہت خرابہ میں اپنی کشادہ نظری اور وسعت دلی کے باعث روحانی معمورہ کے مماثل ہے۔ میاں صاحب اُس کی خوش گوار اور معنی خیز علامت ہیں۔ جن کے گرد ایک وسیع المشرب طبقہ دو دہائی سے ہندوستانی معاشرے میں پیدا ہو رہا ہے۔ جو صحیح معنوں میں ہندوستان کی مشترکہ گنگا جمنی روح کا حامل ہے۔ یہ ناول نفسِ موضوع فنی تکنیک اور اسلوب کی تازگی' نغمگی اور نشاط آفریں مُصورانہ شگفتگی کے لحاظ سے خاصہ پہلودار ہے۔ اس کا ایک معنی خیز پہلو جبر و اختیار اور زندگی کی مکمل قبولیت کی شدید حسیت اور آگہی (Total Acceptability of Life) ہے اس ناول کے تین مرکزی کردار تین بڑی طوائفیں ہیں۔ جن کی طوائفیت کی بُنیاد غدر کے داخلی زلزلہ یا حادثہ اور ڈرامائی تجربہ کی مرہونِ منت ہے۔ وہ سب احساسِ جرم کی قتیل ہیں۔ یہ ناکردہ جُرم انحطاط پذیر معاشرے میں اُن پر مسلط کر دیا گیا ہے۔ جس سے رُستگاری حاصل کرنا وہ چاہتی ہیں۔ اس احساسِ جُرم اور نیورسس کی تناتنی گردش عنبرین اور اُس کی ماں کے یہاں بھی کارفرما نظر آتی ہے۔ اعلیٰ تعلیم یافتہ عنبرین ڈاکٹر ہے۔ اور ماں مصور ہے۔ یہ دونوں فعال اور متحرک کردار ہیں۔ اور جدید آزما بھی! تاہم وہ مشروط سماجی رویہ کے جبر کے نیورسس کا شکار رہتی ہیں۔ بہ ظاہر ماں میں روشن خیالی' پختگی' صلابت' ثابت قدمی زیادہ نظر آتی ہے۔ لیکن باطنی طور پر وہ بھی پاش پاش ہوتی ہے۔ پھر اینگلو انڈین طبقہ اور ''لال بی بی یاں'' ہیں۔ ان سب کی اپنی اُمیدیں' آرزوئیں اور تمنائیں ہیں۔ ان کے کچھ اور رویے ہوتے ہیں۔ اور ہو کچھ اور جاتا ہے۔ ان سب کی جدوجہد ہیں۔ اور جہات اور ہیں۔ کرو وہ کچھ اور رہے ہیں اور اُن کے ساتھ ہو کچھ اور رہا ہے۔ جیسا کے عام طور پر زندگی میں ہوتا ہے۔ ڈاکٹر عنبرین جو اپنی ماں کے مانند ایک باہمت' باشعور اور جدید اقدام پسند عورت ہے۔ اور اپنے حقوق اور فرائض سے آگاہ بھی ہے۔ تاہم آخر میں وہ بُنیاد پرست (Fundamentalist) بن جاتی ہے اور گُم شدہ لکھنوی تہذیب کی ماتم کُناں ہے۔ دوسری طرف طوائف کا بیک گراؤنڈ اُس کے لیے مسلسل نفسیاتی مسئلہ بنا ہوا ہے جو ہندوستان کے تیزی سے بدلتے ہوئے منظر نامہ میں اب ایسا رُوح فرسا مسئلہ نہیں ہے۔ تاہم انفرادی کیس کے طور پر آج بھی موجود ہے۔ نو دولتیوں کے خلاف ان کا جارحانہ رویہ نگار خانم اور اس کی بہن اور بھائی کو خاصہ مضحکہ خیز بنا گیا ہے۔ نگار خانم بھی سوچتی اور کرتی کچھ اور ہے اور ہو کچھ جاتا ہے۔ ان سب پر مغربی کہاوت صادق آتی ہے۔ آدمی سوچتا ہے اور

خدا ہنستا ہے پھر کنور دلشاد علی اور ان کے ہندو ساتھی ہیں۔ جن کی بابت عنبریں ایک جگہ کہتی ہے۔

"کنور دلشاد علی کو تو نجات مل گئی لیکن ہم اپنی پرچھائیوں سے کیسے نجات حاصل کریں" کنور دلشاد علی اور ان کے ہندو ساتھی میاں صاحب سے ملنے کے بعد باطنی تسکین اس لیے حاصل کر لیتے ہیں کہ ان کے اندر زندگی کی مکمل قبولیت کی حسیت و آگہی پیدا ہو جاتی ہے جب کہ بڑی بہن مہرو کو سات حج کرنے کے بعد حاصل نہیں ہوئی اور نہ یہ تسکین آخیر تک عنبریں اور اس کی ماں کو حاصل ہوتی ہے۔ مہرو رُسومیات گزیدہ ہیں۔ اُن کی مجبوریاں بھی ہیں۔ عنبریں اور اس کی ماں دائرہ گزیدہ ہیں۔ اختیار کے باوجود دائرہ کے مرکز تک پہنچنے کی اہل نہیں ہیں اور نہ مواقع ملے ہیں۔ عام انسانی صورتِ حال یہی ہے۔ اس ضمن میں قرۃ العین حیدر نے آخر میں ایک بڑا معنی خیز جملہ کہا ہے۔

"قطب ستارہ بادلوں سے آنکھ مچولی کھیلتا رہا"

یعنی ہم زندگی میں حتمی فیصلے نہیں کر سکتے۔ کوئی بھی شخص تمام جواب نہیں جانتا ہے۔ جو جانتا ہے۔ اُس پر خاموشی کی زبان محیط ہو جاتی ہے۔ سارے سوالات گر جاتے ہیں۔ زندگی کی مکمل قبولیت کی بصیرت پیدا ہو جاتی ہے۔ "گردشِ رنگِ چمن" کی دل کش فضا قاری کو بہالے جاتی ہے۔ انھوں نے تمام کرداروں کو غیر معمولی نفسیاتی ژرف بینی، تخیلی نزاکت اور مصورانہ چابک دستی سے تراشا اور سنوارا ہے۔ عنبریں اور اس کی ماں کے نہاں خانۂ دل کی تہ داریوں کے انکشاف کے لیے کہیں علامتی اور ایمائی طرزِ بیان اختیار کیا ہے۔ اور کہیں آزاد تلازمۂ خیال اور شعور کی رو سے کام لیا ہے۔ اُن کا یہ نیم دستاویزی ناول برطانوی ہندوستان کی ہند یورپی تہذیب کی تاریخ سے نہایت گہرے شغف کے باوجود تاریخ کی گرفت سے آزاد ناولاتی شاہ کار ہے۔

اردو افسانوی اور ناولاتی ادبیات کی تواریخ میں قرۃ العین حیدر اس لحاظ سے یک تائے روزگار تھیں کہ ان کی وسیع اور رفیع تر رینج (Range) تک کسی دُوسرے تخلیق کار کی رسائی نہیں ہے۔ ان کا غیر معمولی تخلیقی احساس و عرفان ہر ناولاتی تخلیق میں زندگی کو کچھ نئے زاویوں سے دیکھتا تھا۔ اور کچھ نئی جہتیں دریافت کرتا تھا۔ مانوس حقائق کو بھی اجنبیا کر (Making Strange) نازک، خواب گوں اور اسرار آگیں بنا دیتا تھا۔ تاہم عصری حقائق کے ایک ہمہ پہلو ادراک میں کبھی سدِ راہ بھی نہیں ہوتا تھا۔ تخلیقی بصیرت اور حقیقت شعار حواس کی دوطرفہ کارکردگی سے قرۃ العین حیدر کسی لمحہ یا چویشن کی ترجمانی میں ذرا ذرا سی باتوں اور معمولی چیزوں کے اظہار سے بڑی سنجیدہ اور گہری سچائیوں کی تہ تک رسائی حاصل کرنے کا راستہ تلاش کر لیتی تھیں۔ زمین بہت قدیم سہی مگر انسانی وارداتوں کے اثر میں آکر بار

باراس کی تقلیب ہوتی ہے۔اور وہ نئی سچائی بن جاتی ہے۔''چاندنی بیگم'' میں ایک مسلم خاندان ہے۔ اُس کے پاس زمین کا ایک ٹکڑا ہے۔قرۃ العین حیدر نے تواریخی پس منظر میں فلسفیانہ انداز سے داستان کو آج کے حالات کے تانے بانے میں بُنا ہے جو بہت فکر آلود جذبات انگیز اور معنی خیز ہے۔اُن کے زرخیز تخیل اور بے پناہ تخلیقی ذکاوت نے اس کو ایک زندہ اور متحرک نئی تخلیقی ساخت دینے کی کوشش کی ہے۔ اس ناول کی بالائی ساخت (Surface Structure) حقیقت افروز ہے تاہم اس کی عمیق تر داخلی ساخت (Deep Structure) رُوحانی زلزلہ پیما ہے۔

ایک زمین کا ٹکڑا کن کن سطحوں پر نفسیاتی مسائل پیدا کرتا ہے۔ان کے عواقب کیا ہوتے ہیں؟ پوری کہانی جس مرکزی کردار کے آس پاس گھوم رہی ہے۔وہ چاندنی بیگم ہے۔یہ اردو کی اپنی نوعیت کی اچھوتی ناولاتی تخلیق ہے۔اس میں فکری جہتیں اور معنی کی سطحیں بہت زیادہ ہیں جو ایک بار پڑھنے سے گرفت میں نہیں آسکتیں۔ان کے تجزیے کے لیے ایک بھاری بھر کم مقالہ درکار ہے۔

ان کا اہم تجرباتی ناول ''کارِ جہاں دراز'' کی حسن و معنویت بھی متاثر کن ہے۔اس میں انھوں نے سوانح عمری اور ناول کی کلاسیکی تکنیک کو یک سر منسوخ کر اپنے منفرد اسلوب کے ساتھ غیر فکشنی ناول کا اختراع کیا ہے۔یہ ساخت شکن ناول صرف ہندو پاک کے ہند ایرانی اور یورپی تناظر بل کہ خصوصی طور پر قرۃ العین حیدر کے اشرافی خاندان کے داخلی تناظر کا نیم ناولاتی آئینہ خانہ ہے جو بارہویں صدی سے شروع ہوتا ہے۔اور اب تک جاری رہتا ہے۔اس میں اُنھوں نے اپنے خاندانی معاملات اور مہمات کو انتہاؤں میں بگھارا ہے۔اور بڑبولے پن کے شدید دورے میں اپنے خاندان کے متوسط گھرانوں اور غریب رشتہ داروں کو یک سر فراموش کر گئیں ہیں۔جس کی وجہ سے یہ گراں قدر ساخت شکن ناولاتی تجربہ بہت حد تک اقداری عظمت سے محروم ہو گیا ہے۔اور کلاسکیت کی دھن اور آثار پسندی کی سنک میں ایک حد تک جمالیاتی عدم توازن کا بھی شکار ہوا ہے۔تاہم اس نئے تجربہ میں گُم شدہ زمانوں کہنہ آبادیوں اور گزشتہ صدیوں کے تاریخی کرداروں کے مکالموں کے لیے اسی پُرانے کافور آلود دور کی مخصوص ناتراشیدہ اردو کو بے محابا برتا ہے۔اور بہت دیدہ ریزی سے اس عہد کے کفن آلود احوال و کوائف کی نیم ناولاتی باز آفرینی کی ہے جو سماجی اور تہذیبی تواریخ کے خزانوں کو لُٹاتی تو ہے۔لیکن افسانوی یا داستانوی اسلوب بیان کے باوجود اس میں ناولیت نہیں طلوع ہو سکی ہے۔

ناولاتی مہر نیم روز ہونا تو دور کی بات ہے۔اُس کی ''شاہراہ حریر'' تیسری جلد ۱۹۶۲ء سے ان کے ناول ''چاندنی بیگم'' کے پورے ہونے تک کے ان کے زندگی کے سفر پر روشنی مرکوز کرتی ہے۔اس ناولاتی

اجتہاد میں اُن کی خلاقانہ تنقیدی بصیرت پر اُن کا مبالغہ آرا تخلیقی تخیل غالب آ گیا ہے۔ پھر بھی دوسری معنویاتی اور جمالیاتی خوبیوں کی وجہ سے اُس کی دستاویزی اور ادبی قدر و قیمت مُسلم ہے۔ مستقبل قریب میں محسوس ہوتا ہے کہ بہترین ناول اور بہترین غیر افسانوی ادب میں بہت کم فرق رہ جائے گا۔

ان کی ابتدائی ناولاتی تخلیقات ''میرے بھی صنم خانے'' اور ''سفینۂ غمِ دل'' کا موضوع ہندوستان کا بٹوارا، جلاوطنی اور ہجرت کا کرب ہے۔ یہ ناولاتی تہذیبی مرثیے ہیں جس میں تاریخیت اور یادیت کی زیریں لہر کارفرما ہے۔ قرۃ العین حیدر کے مخصوص اور محدود موضوع اور اُن کے نادرہ کار ٹریٹمنٹ کی تکرار، یک سانیت اور ایسی ہی دوسری معمولی کم زوریوں پر اعتراض کرنے والے یہ بات اکثر بھول جاتے ہیں کہ کسی عظیم ناول نگار کے پاس ایک عظیم تجربہ ہوتا ہے۔ عمر بھر وہی اُس کا وجودی اور فکری مسئلہ ہوتا ہے۔ اسی میں وہ نئی دنیائیں دریافت کرتا ہے۔ اسی تجربہ کے وسیلہ سے وہ اپنے الگ تھلگ انداز میں انسانی زندگی اور انسانی تعلقات کی رُوح میں اُتر کر اُن کی افہام و تفہیم کی کوشش کرتا ہے۔ اسی حُسن پرور اور معنی خیز تجربے کے واسطے سے اس میں نئی اقداری بصیرت پیدا ہوتی ہے جو نئی جمالیاتی ساخت میں طلوع ہوتی ہے برصغیر کی مشترکہ تہذیب کی تقسیم کا المیہ ان کی تمام تخلیقات میں سمایا ہوا ہے۔ اُن کے تمام ناولوں اور بیش تر کہانیوں کے مرکز میں یا حاشیے پر یہ موجود ہے یا کہیں عقبی زمین میں کارفرما ہے۔ جس طرح مابعد جنگ پولش ادب، خصوصی طور پر شاعری کا ہر مصرع بالواسطہ یا بلاواسطہ ڈھنگ سے جنگ کو چھوتا ہے اُسی طرح قرۃ العین حیدر کی ہر سطر برصغیر ہندوستان کے تمدن کے شکست و ریخت اور مشترکہ تہذیب کے زوال کی اُداسی اور گہری مایوسی سے مملو محسوس ہوتی ہے جس کا خمیر کئی قوموں اور نسلوں کے تہذیبی اختلاط کا مرہونِ منّت ہے۔ پھر بھی یہ سورج آسا حقیقت ہے کہ قرۃ العین حیدر اپنی تخلیقی زندگی کے ۶۵ سالہ سفر مدام سفر میں اپنی بعض فکری اور فنی کوتاہیوں کا ارتفاع کرتی ہوئی اردو ادب میں نئی افسانوی اور ناولاتی تخلیقیت کی شانِ معراج تھیں جہاں اردو کے کسی افسانہ نگار اور ناول نگار کی رسائی نہیں ہے۔ اکیسویں صدی میں بھی وہ نئے لکھنے والوں کے لیے منبع نُور بنی رہیں گی۔

شاعر، شاعری اور قاری - آنندوردھن کے افکار

عنبر بہرائچی

سنسکرت شعریات میں ایک شعری حلقے (   ) کا تصور بھی ملتا ہے اس شعری حلقے کے تین حصے ہیں۔ شاعر، تخلیق اور صاحبِ ذوق۔ آنندوردھن نے بھی دھونِ نظریہ کو پیش کرتے ہوئے ان تینوں کے بارے میں تفصیل کے ساتھ اظہار خیال کیا ہے۔ ان کا ماننا ہے کہ دھونِ سے ملنے والے دو فائدے ہیں: اول شاعر کے لیے دوم قاری کے لیے۔ آنندوردھن نے بتایا کہ جہانِ شاعری لامحدود ہے۔ اور اس جہانِ شاعری کا خالق شاعر ہوتا ہے، وہ جیسا چاہتا ہے اس کی دنیا کو ویسا ہی بننا پڑتا ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

- دھونیالوک، باب ۳، کارکا ۴۳ کے نیچے

شاعر کی صلاحیتیں اس نہج کی ہوتی ہیں کہ وہ اپنی دنیا میں خالقِ کائنات کی تخلیق میں غیر شعور والے عناصر کو باشعور اور باشعور عناصر کو غیر شعور والا بنا کر پیش کر سکتا ہے، کیوں کہ وہ آزاد ہوتا ہے۔ آنندوردھن کے اصل الفاظ یوں ہیں۔

- دھونیالوک، باب ۳، کارکا ۴۳ کے نیچے

اگنی پُران میں بلاشبہ اسی لیے کہا گیا کہ اول تو یہ کہ انسان کی حیثیت سے جنم لینا ہی ناممکنات میں سے ہے اور انسان کا جنم لینے کے بعد علم کا حصول بھی ناممکنات میں سے ہے، علم حاصل کر کے عالم ہونے کے بعد بھی شاعر ہونا ناممکن ہے اور قوتِ شعری کا حاصل کرنا تو واقعی ناممکنات میں سے ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

- اگنی پُران ۴-۳ر ۳۳۷

آنندوردھن نے فرمایا کہ اگر شاعری میں شاعر، عشقیہ جذبات اور محسوسات کی ترجمانی کرتا ہے تو

پوری دنیا ہی عشق سے لبریز نظر آتی ہے۔ شاعر کی اس ذہنی و قلبی حالت کا مطلب ہر گز یہ نہیں کہ وہ ذاتی زندگی میں معشوقاؤں پر فریفتہ ہوتا رہے بل کہ اس سے مراد یہ ہے کہ وہ اپنی تخلیق میں شرنگار رس کے عین مطابق، محرک، اثر آفرینی اور ترسیلی جذبات کے نظام کو اپنی شاعری میں پوری خوب صورتی کے ساتھ نمو پذیر کرے، جس سے کہ اس کی شاعری کی دنیا عشق سے معمور نظر آئے۔ اگر شاعر تارک الدنیا ہے اور وہ اپنے مزاج کے لحاظ سے شاعری کرتا ہے تو اس کی شاعری کی دنیا میں رس کے لیے کوئی جگہ نہیں ہوگی اور وہ عشقیہ تاثیر سے تقریباً خالی ہوگی یہی بات رس کی تعریف کے حوالے سے آچاریہ بھرت نے لکھی ہے کہ جذبا سے کہتے ہیں، جو شاعر کی باطنی دنیا کو برانگیخت کرے۔ جذبے کا تغیر شاعری کی شکل اختیار کرتا ہے اور شاعری کی آخری منزل رس ہوتا ہے اس طرح مخصوص طریقے سے شاعری سے مراد رس ہے۔ ظاہر ہوا کہ جس طرح شاعر کے عشقیہ جذبات اور احساسات کے آشکار ہونے پر ساری کائنات عشق آمیز نظر آتی ہے، اسی طرح دیگر رسوں سے آمیز شاعری سے پوری کائنات ان رسوں سے لبریز ہو جاتی ہے۔ شاعر کی دنیا میں ذی روح اور غیر ذی روح کی تخصیص نہیں ہوتی۔ شاعر اپنی خواہش اور منشا کے مطابق ذی روح اشیا کو غیر ذی روح اور غیر ذی روح کو ذی روح بنا کر پیش کرتا رہتا ہے۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ دنیا کی ساری اشیا میں غم اور انبساط نیز محبت کے درمیان موجود ہونے اور خوشی وغیرہ عنایت کرنے کی فطری قوت ہوتی ہے لیکن ان اشیا میں وہ قوت نہیں ہوتی کہ وہ ماورائی ذائقہ دینے کا کردار نبھا سکیں۔ اشیا میں یہ قوت تبھی آتی ہے جب وہ شاعرانہ کلام کے ذریعہ مترشح ہوں۔ ظاہر ہوا کہ کائنات میں کوئی ایسی شے ہوتی ہی نہیں جو شاعر کی خواہش یا منشا کی اتباع نہ کرے اور جب شاعر اپنا مقصود رس کی نمو پزیری کو بناتا ہے تو شاعر کی توقع کے مطابق وہ شے متوقع رس کا حصہ بن جاتی ہے۔ ان توضیحات کی مثالیں ہر عظیم شاعر کی تخلیقات میں دستیاب ہیں۔ آنندوردھن فرماتے ہیں کہ خود میں نے اپنے مہاکاویوں میں موزونیت کو اپناتے ہوئے ان ساری باتوں کا خیال رکھا ہے۔ دراصل آنندوردھن نے پراکرت زبان کی شاعری سے متعلق اپنے دیوان 'وشم بانر لیلا ( )' میں ایسی مثالیں وافر مقدار میں پیش کی ہیں۔ بہ ہر حال ہر طرح کی رس آمیز شاعری، آنندوردھن کی نظر میں دھونِ شاعری ہے۔ جس شاعری میں مجازی معنی نہیں ہوتا وہ رس آمیز بھی نہیں ہوتی نتیجتاً وہ دھونِ شاعری کے زمرے میں بھی نہیں آسکتی، شاعری کی بعض مثالیں ایسی بھی ہوتی ہیں۔ جن میں رس موجود نہیں رہتا۔ آنندوردھن نے اسی لیے شاعری میں مجازی معنی کو بہت اہمیت دی ہے۔ وہ فرماتے ہیں کہ یہ جو مجازی معنی ہے وہی تو سب سے عمیق راز ہے، جس کو ہمیشہ گرفت میں لینے کے لیے شاعر اور علما کو تیار رہنا چاہیے اور اس معنی کو سمجھنے کے لیے بہت گہرائی سے غور و خوض کرنے کی ضرورت رہتی ہے۔ آنندوردھن فرماتے ہیں کہ مجازی معنی سے کم تر درجہ علامتی

معنی (   ) کا ہوتا ہے۔ لیکن مجازی معنی، جو دھونِ کی شکل اختیار کر لیتا ہے وہ سب سے زیادہ دل آویز ہوتا ہے علامتی معنی بھی دل آویز ہوتا ہے۔ بہ ہر حال مجازی معنی کو اپنا کر ہی کوئی شاعر اچھا شاعر (   ) بن پاتا ہے اور اچھا شاعر، عظیم شاعر (   ) بن پاتا ہے اس طرح کی قوت ہر لفظ میں نہیں رہتی، جن الفاظ میں ایسی قوت رہتی ہے وہ مخصوص الفاظ ہوتے ہیں۔ جو شاعر عظیم شاعر بننا چاہتا ہے، اسے چاہیے کہ وہ ان مخصوص الفاظ کا ادراک حاصل کرے۔ آنندوردھن کے اصل الفاظ یہ ہیں۔

- دھونیالوک ۸/۱

آنندوردھن کے مطابق نئے شاعر کو جب فنِ شاعری کے بارے میں بتایا جائے کہ جو شاعر، شاعری کا آغاز کرتے ہیں اور شعری عمل کی مشق کرتے ہیں شروع سے ہی رس کی نمو پذیری کے چکر میں نہیں پڑنا چاہئے۔ ان کے لیے یہ آسان ہوگا کہ وہ آغاز میں چترکاویہ (   ) جیسی معمولی شاعری پر مشق کریں بعد میں جب تخلیقی عمل میں مہارت حاصل ہو جائے تو دھونِ کاویہ کی تخلیق میں انھیں منہمک ہونا چاہئے۔ مجازی معنی اور اس کی نمو پذیری کرنے والے لفظوں کا ادراک ہو جانے پر جب شاعر ان کو شاعری میں اپنانے کا اہل ہو جاتا ہے تب وہ اپنے منشا کے مطابق لفظوں کے انتخاب میں ماہر ہو جاتا ہے اور اس کے ذریعہ منتخب الفاظ فنی الفاظ (   ) کہے جاتے ہیں۔ اور ان منتخب الفاظ کے ذریعہ ہی شاعر کا کلام پیچیدہ کلام کہا جاتا ہے اسی طرح دھونِ شاعری ہی بہترین شاعری ہے۔ اور یہی روحِ شاعری ہے۔ جو شاعر فن کے تمام مدارج طے کر لیتے ہیں وہ صرف دھونِ شاعری ہی تخلیق کرتے ہیں۔ آنندوردھن نے حالاں کہ دھونیوں کی اقسام بتائی ہیں لیکن انھوں نے یہ بھی فرمایا تھا کہ دھونیوں کا شمار نہیں کیا جا سکتا۔ اسی لیے انھوں نے یہ بھی واضح کیا تھا کہ اگر شاعر میں صلاحیت ہو تو وہ پرانی چیزوں کو بھی نئے پیرائے میں ڈھال کر پیش کر سکتا ہے۔ اور اپنی صلاحیت سے انھیں دل آویز بھی بنا سکتا ہے۔ بہ ہر حال شاعروں کو یہ حقیقت بھی اپنے ذہن میں رکھنی چاہیے کہ دھونِ نام کا عنصر ہی شاعری کی آخری منزل ہے۔ اس لیے آنندوردھن توقع رکھتے ہیں کہ سچے شاعر کو چاہیے کہ وہ بڑی سنجیدگی اور انہماک کے ساتھ 'دھونِ' کو اپنی صلاحیتوں میں جذب کرے، اصل متن یوں ہے۔

- دھونیالوک ۳/۴۵

اس طرح شاعر جب دھونِ جیسے عنصر کو پوری طرح اپنے اندر جذب کر لینے میں کام یاب ہو جاتے ہیں تو وہ اس کے تحت متوقع معنی آمیز شاعری کو خلق کرنے میں بھی کام یاب ہو جاتے ہیں۔ چوں کہ دھونیاں بے شمار ہیں اس لیے ایسا شاعر دھونیوں کے سہارے بے مثل شعری اظہار وسیع پیمانے میں پیش کر سکتا ہے۔ چوں کہ دھونِ کی اقسام کے علاوہ اس کے تین حصے بھی ہوتے ہیں یعنی شے (   ) (یعنی محسوسات، جذبات اور خیالات)، النکار (صنائع و بدائع) اور رس یعنی کیفیت آمیز انبساط، ان تینوں میں رس نام کا عنصر سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے اس لیے شاعر کو چاہیے کہ اس پر اپنی ساری توانائیاں صرف کرے۔ اصل متن یوں ہے۔

- دھونیالوک، تیسرا باب

رس کو شاعری میں منضبط کرنا ہی شاعر کا خصوصی عمل ہے۔ اگر شاعر ایسی شاعری خلق کر رہا ہے جس میں عام طور پر بیانیہ انداز ہو اور اس میں رس کا متوقع نظام موجود نہ ہو تو اس کی شاعری بے معنی ہو کر رہ جاتی ہے۔ پہلے ہی عرض کیا جا چکا ہے کہ آنندوردھن کی نظر میں رس دھونِ (   ) ہی شاعری کی روح ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

- دھونیالوک ۱/۵

مطلب یہ کہ شاعری کی روح وہی مجازی معنی ہے۔ اسی سے قدیم زمانے میں سارس کے جوڑے میں سے ایک کے ہجر سے پیدا ہونے والے والمیکی کے افسوس، جو کہ کرُن رس کا مستقل جذبہ ہے، سے شلوک کی تخلیق ہوئی۔ ہندوستانی شاعری کا پہلا شعر جس کا ذکر اس کارکا میں کیا گیا، والمیکی کی زبان سے یوں ادا ہوا تھا۔

یعنی اے شکاری! تم ہمیشہ کے لیے عزت نہ حاصل کر سکو کیوں کہ تم نے جنسی عمل میں مصروف سارس کے جوڑے میں سے ایک سارس کو مار ڈالا۔

اس شعر کے مفہوم سے قطعی طور پر یہ نہیں سمجھنا چاہیے کہ والمیکی جی کو افسوس ہوا۔ اگر اس شعر کی تفہیم اس طرح کی جائے گی تو یہ بات ختم ہو جائے گی کہ رس ہی شاعری کی روح ہے کیوں کہ افسوس میں ڈوبے ہوئے شخص کی یہ حالت نہیں ہوتی کہ وہ بددعا بھی دے اور شعر بھی فی البدیہ طور پر اسی وقت خلق کر سکے۔ حقیقت یہ ہے کہ ذائقے کے مطابق مستقل جذبے سے آمیز افسوس ہی کرن رس (رحم آمیز کیفیت) ہوتا ہے۔ اور یہی افسوس ہی شاعری کی روح ہوتا ہے یعنی وہ مزاجاً شاعری کا مخصوص عنصر ہوتا ہے۔ مطلب یہ کہ جب قلب اس میلان سے لبریز ہو جاتا ہے تو شاعری خود بہ خود پھوٹ پڑتی ہے۔

اس لیے شاعر کا فرض ہے کہ وہ اپنی شاعری میں رس کی نمو پذیری کے لیے منہمک رہے۔ جب شاعر کی تخلیق میں رس نہیں ہوتا، وہ شاعری کہے جانے کے لائق نہیں ہوتی آنندوردھن فرماتے ہیں کہ شاعر کی وہ شاعری، جو رس سے خالی ہے وہ اس کے لیے بہت بڑی گالی ہے کیوں کہ اپنی اس تخلیق کے سبب وہ شاعر ہی نہیں رہتا اور شاعر کی حیثیت سے کوئی بھی اسے یاد نہیں رکھتا۔ اصل متن یوں ہے۔

- دھونیالوک

رس کے سبب شاعر کو اپنے تخلیقی عمل میں تعاون بھی ملتا ہے۔ اس سے حالت، زمان و مکان کی تفریق سے حاصل شدہ مواد ایک جیسا معلوم پڑتا ہے۔ اور رس کے بغیر وہ پورا مواد انتشار کا شکار ہو جاتا ہے اور رس کی موجودگی سے وہ پورا مواد ایک اکائی کی شکل میں نور افشاں ہو جاتا ہے۔ رس بہت وسیع بھی ہوتا ہے اس لیے شاعری میں مہارت کے ساتھ اس کی شمولیت شاعری کو بہت وسعت عطا کرتی ہے۔ آنندوردھن فرماتے ہیں۔

- دھونیالوک ۳/۴

یعنی اس مہارت سے زیادہ وسعت والے رس کی اتباع کرنی چاہیے جس کے سہارے سے محدود شعری پیرایہ بھی وسعتوں کو حاصل کرتا ہے۔ یہاں یہ عرض کرنا ضروری ہے کہ رس دھونِ، جسے آنندوردھن نے بہت اہمیت دی ہے، اکیلی یہ دھونِ ہی اتنی وسیع ہے کہ اس کے آخری حصہ تک پہنچ

پانا بہت مشکل ہے۔ رس دھون سے قبل، رس، جذبہ، رس کا ادراک، ادراک جذبہ، سکونِ جذبہ، طلوع جذبہ، اتصالِ جذبہ اور بالیدگی جذبہ وغیرہ آٹھ اقسام آتی ہیں، اور ان آٹھوں میں سے ہر ایک کے محرکات، اثر آفرینی اور ترسیلی جذبات کی وسعتیں ہیں۔ محرکات (   ) میں محرک اساسی (   ) میں عاشق اور معشوقہ آتے ہیں۔ آچاریوں نے صرف معشوقہ کی ہی ہزاروں اقسام بتائی ہیں۔ دنیا میں جتنے بھی مرد اور خواتین ہیں ان کے مزاج میں فرق ہوتا ہے۔ اس لیے مرد اور عورت دونوں کی اقسام بھی لاانتہا ہی ہیں۔ محرکِ مہیج (   ) میں دنیا میں موجود تمام ذی روح اور غیر ذی روح عناصر بھی شامل ہیں ظاہر ہے کہ یہ بھی بے شمار اور لاتعداد ہیں۔ ترسیلی جذبات بھی انسانی حواس کی شکل میں ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ انسانی حواس بھی لاتعداد ہیں۔ معلوم ہوا کہ صرف رس دھون کی اقسام ہی لامحدود ہیں۔ تو پھر دھونِ کی دوسری اقسام کی وسعت کا تو جواب ہی نہیں ہے۔ معلوم ہوا کہ اگر کائنات کے عام دائرے کو ہی منضبط کیا جائے تو بھی شاعری کے ذرائع اور دھونِ کی اقسام ہی اتنی وسیع ہو جاتی ہیں کہ شاعری کے موضوعات کبھی ختم نہیں ہو سکتے۔ اس کے علاوہ شاعری کے موضوعات، تخیل کی پیداوار بھی ہوتے ہیں۔ اور اس کے ساتھ ہی شاعر کی خواہش اور منشا کے مطابق بھی ظاہری کائنات اپنی شکل بدلتی رہتی ہے ظاہر ہوا کہ جب کائنات میں شاعر کی خواہش اور منشا کے مطابق جہانِ شاعری میں تغیر اور تبدل ہوتا ہی رہتا ہے تب شاعری کے موضوعات کی آخری حد کا تعین کیا ہی نہیں جا سکتا۔ یہی سبب ہے کہ نامعلوم زمانوں سے نہ معلوم کتنے شعرا اس جادۂ شاعری کو پامال کرتے آرہے ہیں لیکن دھونِ کی وسعتوں کے سبب شاعری کے موضوعات کبھی ختم نہیں ہو سکتے۔ اس حوالے سے آنندوردھن پراکرت زبان کے ایک عظیم شاعر غالباً شالواہن (   ) کا ایک شعر یا گاتھا یوں پیش کرتے ہیں۔

یعنی جن شعرا کی جائیداد پر شکوہ اور اعجاز آمیز کلام ہی ہے اور جو ایسی تخلیق خلق کرنے میں ہوشیار ہیں کہ جس میں بے شمار اشیا تجلی ریز ہوا کرتی ہیں، اس طرح وہ شعرا بہترین شعرا ہوتے ہیں اور ان کو ہی 'وکٹ کوی' (   ) کہا جاتا ہے۔ ایسے شعرا ہی جس کلام کا موضوع ہوتے ہیں وہ کلامِ شاعر اعجاز آمیز کلام کی شکل میں موجود رہتا ہے۔ وہ شاعرانہ کلام زندہ باد۔ اس کلامِ شاعر کی خصوصیت یہی ہے کہ دنیا میں جو اشیا مختلف شکلوں میں ہی موجود ہوتی ہیں ان اشیا کو وہ کلامِ شاعر، صاحبانِ دل میں تجلی ریز کر دیتا ہے۔ یعنی خوب صورت عورت کا چہرہ وغیرہ، جو اشیا دنیا میں چاند وغیرہ کی شکل میں مشہور نہیں ہوتی ہیں،

ان کو صاحبانِ دل رصاحبانِ ذوق میں وہ انھیں اعجاز آمیز شکلوں میں متشکل کر دیتا ہے۔

یہ وکٹ کوی یعنی عظیم شاعر رسوں کے مشاق شاعر ہوتے ہیں۔ رسوں میں مشاق شاعر پرانے مواد اور پرانے موضوعات میں بھی تازگی لاتے رہتے ہیں۔ بالکل اسی طرح جیسے موسمِ بہار میں پرانے درخت تازہ تازہ دکھائی دیتے ہیں۔ آنندوردھن فرماتے ہیں۔

- دھونیالوک ۴ر۴

یعنی شاعری میں پہلے سے ہی دیکھے ہوئے معانی بھی رس کے لمس سے بالکل نئے نئے دکھائی دینے لگتے ہیں ٹھیک اسی طرح، جیسے موسمِ بہار میں درخت دکھائی دیتے ہیں۔

مجازی معنی ہی نہیں بل کہ حروف، جز، جملہ اور رزمیہ شاعری میں بھی اس طرح کا نیاپن یا تازگی آشکار ہوتی ہے۔ دھونیالوک میں یہ شعر غور طلب ہے۔

- دھونیالوک

یعنی جس آدمی کا جسم ضعیفی کے سبب کم زور ہو گیا ہے اس کے قلب میں بھی ترکِ لذات کا احساس بیدار نہیں ہوتا اس کا مطلب تو یہی ہے کہ اس کے دل میں یہ بات گھر کر گئی ہے کہ جیسے موت کا وجود ہی نہیں ہے۔ اس شعر میں سکون آمیز تحیر رم پذیر ہے جس سے تازگی آ گئی ہے۔

اس طرح کی تازگی راماین اور مہابھارت جیسے عظیم رزمیوں میں جگہ جگہ موجود ہے۔ ان تصانیف میں مثال کے طور پر جنگ کا بیان بار بار آتا ہے مگر ہر بار یہ بیان تازہ لگتے ہیں اسی طرح شاہ نامۂ فردوسی اور انیس کے مرثیوں میں جنگ کے متعدد بیانات ملتے ہیں لیکن ہر بار یہ بیانات نئے پیکر میں ہمارے سامنے آتے ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ ان بیانات میں، رس اور جذبہ نیز ان دونوں کا ادراک نئی نئی شکل اختیار کر ہمارے سامنے آتے ہیں۔

رزمیہ شاعری کے لیے رس کا بہترین نظام ہی اس کی کام یاب تخلیق کی ضمانت ہے۔ اس سلسلے میں رامایَن اور مہابھارت کی مثال آنندوردھن نے دی ہے اور اس حوالے سے ان دونوں رزمیوں کو انھوں نے بہترین تخلیقات مانا ہے۔ رامایَن میں خاص رس (   ) کرُن (   ) ہے۔ غالباً اسی لیے آنندوردھن فرماتے ہیں کہ مختلف مجازی معانی کو نمو پزیر کرنے والے اظہاریوں کے ہوتے ہوئے بھی

شاعر کو چاہیے کہ وہ ایک ہی مخصوص رس میں منہمک رہے۔ اصل متن یوں ہے۔

- دھونیالوک ۴/۵

مطلب یہ کو دھونِ کا تفاعل حیرت ناک ہے اس کی ادائیں /انداز متنوع ہیں پھر بھی اگر کوئی شاعر یہ چاہتا ہے کہ وہ ایسی تخلیق پیش کرے جس کا مقصد اعجاز آفرینی کے نقطۂ عروج پر پہنچنا ہو تو اسے رس کے ایسے اظہاریوں کو گرفت میں لانا چاہئے جن سے اس کی تخلیق پوری طرح رس آمیز ہو۔ اگر شاعر رس، جذبہ، رس کا ادراک، اطمینانِ جذبہ، طلوعِ جذبہ اور بالیدگیِ جذبہ وغیرہ رس دھونِ کے مختلف عناصر کو گرفت میں رکھتا ہے اور ان کے اظہاریوں یعنی حروف جز، جملہ اور منظم شاعری پر خصوصی توجہ دیتا ہو تو اس کی شاعری حیرت ناک شکل میں بے مثل ثابت ہوگی۔ آگے چل کر اسی حوالے سے آنندوردھن مہابھارت کے مخصوص رس پر اظہار خیال کرتے ہیں۔ یہاں یہ حقیقت بھی ملحوظِ خاطر رہے کہ سنسکرت شاعری میں تاریخی رزمیہ اور تخلیقی رزمیوں کی بھرمار رہی ہے؛ کیوں کہ سنسکرت شاعری میں رزمیہ کی تخلیق سے ہی شاعر کی صلاحیتوں کو جانچا پرکھا جاتا تھا۔ مطلب یہ کہ یہ وہ صنف تھی جو ہر ایک کام یاب شاعر کی منزل ہوتی تھی۔ بہ ہر حال، راماین اور مہابھارت تو سبھی شاعروں کے لیے ایک ماڈل کی شکل میں تھیں۔ آنندوردھن مہابھارت کے حوالے سے یہ کہنا چاہتے ہیں کہ منظم شاعری یعنی رزمیہ میں ایک مخصوص رس نمایاں ہونا چاہیے۔ مہابھارت ایک ایسا رزمیہ ہے، جس میں کئی طرح کے فلسفوں کی بازگشت بھی موجود ہے اور شاعری کے شاہ کار نمونے بھی اس میں دست یاب ہیں۔ اس رزمیہ کا اختتام اس زمانے کی بہادر قوموں کے خاتمہ پر ہوا ہے۔ یدٗ یاوِرشنٗ ( ) خاندان والے بہادر، جن کی عظمت اور تعداد دنیا بھر میں مشہور تھی اور جن میں بلرام اور کرشن جیسے عظیم جنگ جو تھے، گاندھاری کی بددعا سے آپس میں ہی لڑکر ختم ہو گئے اور ان کا عروج بات کی بات میں ختم ہو گیا۔ مہابھارت میں خاص واقعہ پانڈوؤں سے متعلق ہے۔ پانڈو اپنی شجاعت کے سامنے کسی کو ٹھہرنے نہیں دیتے اور مہابھارت میں اپنی بہادری سے بڑے بڑے شجاع لوگوں کو قتل کر کے اپنی حکومت کو حاصل کر لیتے ہیں۔ مگر آخر میں ہوتا یہ ہے کہ ہمالیہ کی آغوش میں جاکر انھیں یخ بستہ وادیوں میں خود کو برف کا حصہ بنانا پڑتا ہے۔ مہابھارت کے سب سے بڑے ہیرو کرشن جی آخر میں ایک معمولی شکاری کے معمولی تیر سے انتقال کر جاتے ہیں۔ ایسے اختتام کے حوالے سے مہابھارت کے تخلیق کار 'ویاس جی' یہ دکھلانا چاہتے ہیں کہ جب ایسے عظیم انسانوں اور عظیم بہادر لوگوں کا اختتام اس طرح ہو گیا تو معمولی عام انسانوں کے بارے میں کیا کہا جائے۔ مطلب یہ کہ انسان چاہے

جتنا عروج پا جائے مگر اس کا اختتام بڑی ہی معمولی صورتِ حال میں ہوتا ہے۔ دنیا کی ساری چیزیں عارضی ہیں۔ ویاس جی اس حوالے سے دنیا کی بے ثباتی کو ہی مہابھارت کے آخر میں دکھلا کر مہابھارت کا مخصوص رس، شانت رس، بتاتے ہیں۔ ویاس جی نے اپنے زمانے میں یعنی مہابھارت کے تمام بادشاہوں کے عہد میں یہ دیکھا تھا کہ آفاقی قدروں کا زوال ہو چکا تھا۔ چاروں طرف برائیاں ہی برائیاں تھیں (ہمارے موجودہ دور کی طرح) ظاہر ہے کہ ایسے تاریک ماحول سے نجات مل جائے اس لیے مہابھارت جیسی عظیم تخلیق میں خصوصی رس تو شانت رس ہے اور مہابھارت کی تخلیق کا مقصد لوگوں کو موکش کی طرف متحرک کرنا تھا۔ مہابھارت میں آخر میں ویاس جی یہ کہتے ہیں کہ لوگ کوشش میں لگے رہتے ہیں کہ اپنے فرائض، معاشی مضبوطی اور جنسی زندگی کے لیے سامان اکٹھا کرتے رہیں، مگر یہ ساری چیزیں مادی ہیں۔ اور زندگی کے اختتام پر معلوم ہوتا ہے کہ یہ ساری تگ و دو بے کار تھی۔ صرف یہ ہی نہیں بل کہ ایک تلخ سچائی یہ بھی ہے کہ انسان خوشی کے لیے جن اشیا کے حصول کی کوشش کرتا ہے وہی اشیا بعد میں اسے بے پناہ تکلیفیں پہنچاتی ہیں۔ آخر کار انسان میں دنیا کی بے ثباتی کا احساس جاگتا ہے اور لذاتِ دنیا کو ترک کرنے کا احساس بھی نمو پزیر ہوتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں۔ اصل متن یوں ہے۔

- دھونیالوک، چوتھا باب

بہ ہر حال یہاں، شاعر کے لیے ایک مثال مہابھارت کے حوالے سے پیش کی گئی تھی۔ شاعر کو یہ سمجھایا جا رہا تھا کہ حالاں کہ مختلف قسم کے مجاز آمیز اظہاریے، جذبات کی شکل میں استعمال ہو سکتے ہیں۔ لیکن شاعر کو چاہیے کہ وہ تیہارس وغیرہ سے آمیز اظہاری جذبوں پر ہی اپنی نظر مرکوز رکھے اور اسی حوالے سے مہابھارت میں مستعمل خصوصی رس کا سوال آ گیا تھا لیکن خاص گفت گو یہ چل رہی تھی کہ اگر شاعری کی تخلیق اس طرح کی جائے کہ اس میں کسی ایک مخصوص رس کا نظام قائم ہو جائے اور اس مخصوص رس کے ساتھ ذیلی رسوں کا نظام بھی قائم ہو جائے تو وہ تخلیق کام یاب تخلیق کے زمرے میں آ جائے گی۔ معلوم ہوا کہ شاعرانہ حسن کی اساس صرف رس ہے۔ اگر کسی شاعری میں کوئی مخصوص صنعت نہ بھی استعمال کی گئی ہو تب بھی اس شاعری میں اگر رس کی متوقع اور موزوں موجودگی ہے تو اس شاعری میں دل آویزی آ جاتی ہے۔ اس ضمن میں آنندوردھن ایک مثال یوں پیش کرتے ہیں۔

- دھونیالوک۔ چوتھاباب

یعنی گھڑے سے پیدا ہونے والے مُنی مہاراج اگستیہ (   ) زندہ باد! جنھوں نے ان مشہور اور انوکھی مچھلی (   ) اور کچھوے (   ) کو ایک ہی چلّو میں دیکھا۔ ملحوظِ خاطر رہے کہ وشنو جی نے پرلے (   ) یعنی ایک طرح کی قیامت کے دوران مچھلی کا اوتار لیا تھا اور سمندر کو متھنے کے دوران کچھوے کا اوتار لیا تھا۔ یہ دونوں اوتار عظیم سمندر میں رہتے ہیں۔ روایت ہے کہ عظیم رشی اگستیہ نے اس مہا ساگر کو ایک ہی چلو میں پی لینا چاہا تو وہ عظیم اور ماورائی مچھلی اور کچھوا بھی ان کے چلّو میں آ گئے۔ یہاں مُنی اگستیہ کی ماورائی قوت کا اظہار ہے اور یہاں حیرت ناک 'اَدبھت' (   ) رس کا نظام مترشح ہے۔ یہاں جو واقعہ بیان ہوا ہے وہ حیرت ناک ہے۔ عام طور پر ایسا واقعہ ممکن نہیں ہے لیکن شاعری میں جس طرح یہ بیان ہوا ہے اس میں کوئی صنعت وغیرہ نہیں ہے لیکن تب بھی یہ شعر دل آویز ہے وجہ یہ ہے کہ عام طور پر جب کسی شے کا بیان، بار بار کیا جائے تو اسے عموماً قبول کر لیا جاتا ہے اور وہ بیان چاہے جتنا حیرت ناک ہو عام مقبولیت کے سبب لوگ اسے حیرت ناک نہیں مانتے۔ مثال کے طور پر ٹیلی ویژن اور موبائل فون اپنے آغاز کے دنوں میں حیرت ناک رہے لیکن ان کے عام ہو جانے کے سبب لوگوں کو تعجب نہیں ہوتا۔ مہاتما اگستیہ کے ذریعہ سمندر کو پینے کا واقعہ اتنا عام ہو چکا ہے کہ اسے قارئین کے سامنے پیش کرنے پر قارئین کو کوئی تعجب نہیں ہوتا۔ لیکن ایک ہی چلّو میں وشنو جی کے دو اوتاروں کو دکھانا قارئین کے سامنے پیش کرنے پر قارئین کے لیے ایک نئی بات ہے۔ اس لیے اس شعر میں اَدبھت رس (   ) کی نمو پذیری ہو رہی ہے اس شعر میں کسی صنعت کا استعمال نہیں ہے لیکن بات اتنی خوب صورتی سے پیش کی گئی ہے کہ یہ شعر رس آمیز ہو کر دھون شاعری کا ایک خوب صورت نمونہ بن گیا ہے۔ اسی طرح کی دوسری مثال پراکرت زبان کے ایک شعر کی شکل میں آنند وردھن یوں پیش کرتے ہیں۔

- دھونیالوک، چوتھاباب

یعنی معشوقہ کی کوئی سہیلی عاشق سے کہہ رہی ہے کہ اس دن جب تم اس تنگ گلی سے گزر رہے تھے تو تمھاری محبوبہ بھی ادھر سے گزر رہی تھی۔ تم نے اس سے ٹکرانے کی کوشش نہیں کی اور نہ اس نے ہی ایسی کوشش کی۔ لیکن اتفاقاً اس کا ایک پہلو تمھارے جسم سے ٹکرا گیا تم خوش قسمت ہو کہ اسی دن سے اس کا وہی پہلو عشقیہ جذبات سے بھرا ہوا ہے، کبھی اس کے رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں اور کبھی وہ پہلو کانپنے لگتا ہے۔

اس شعر میں عاشق اور معشوقہ دونوں ایک دوسرے سے محبت کرتے ہیں۔ ہیرو خوش قسمت ہے اور ہیروئن بھی اس کے لیے جذباتی ہے۔ ان دونوں کے درمیان جس عنصر کو بیان کیا گیا ہے وہ بالکل نیا ہے یعنی تنگ سی گلی میں اتفاقاً دونوں کا لمس اور اس لمس کے سبب اتنے دنوں کے بعد بھی اس پہلو پر اثرات کا موجود رہنا بالکل ایک نئی بات ہے اور اس سے شعر میں رس کی نمو پذیری ہوگئی ہے۔ شاعروں کو چاہیے کہ اسی طرح بغیر کسی صنعت کا استعمال کرتے ہوئے کسی نئے عنصر کو شعر میں اس طرح شامل کریں کہ اس میں تازگی در آئے اور اس میں رس نمو پذیر ہو جائے۔

دھونیالوک کے چوتھے باب کے آغاز میں کہا گیا تھا کہ دھونِ (صوت) اور وصف آمیز مجازی معنی ( ) کے پیرایہ کو اختیار کرنے سے شاعروں کی صلاحیت، لامحدود ہو جاتی ہے وصف آمیز مجازی معنی تین طرح کا ہوتا ہے۔ یعنی شے، ( )، صنائع و بدائع ( ) اور رس ( )۔ اگر وصف آمیز مجازی شے کا سہارا بھی لیا جائے تو بھی پرانا معنی یا موضوع نیا معلوم پڑنے لگتا ہے۔ آنندوردھن فرماتے ہیں کہ وصف آمیز مجازی معنی بہت وسیع ہے کیوں کہ دھونِ کی جتنی اقسام ہیں وہ سب وصف آمیز ہو جاتی ہیں۔ ویسے بھی دھون کی اقسام بے شمار ہیں؛ اس لیے وصف آمیز مجازی معنی کا بھی لامحدود ہو جانا، فطری ہے۔ دوسری اہم بات یہ ہے کہ صنائع و بدائع ( ) بھی بے شمار ہیں، جن میں اکثر وصف آمیز مجازی معانی ہی اساس کی شکل میں ہوتے ہیں۔ اس لیے آنندوردھن نے وصف آمیز مجازی معنی کے ذریعہ شاعری میں تازگی لانے کی مثالیں نہیں دی ہیں اور مثالوں کی تلاش کا فریضہ شاعروں اور قارئین پر ڈال دیا ہے۔ لیکن ان کے باکمال شارح، ابھنوگپت نے شے، النکار اور رس، ان تین وصف آمیز مجازی معانی کے ذریعہ شاعری میں نیا پن لانے سے متعلق ایک ایک مثال اس طرح پیش کی ہے۔

(۱) پرانے معانی کے لمس سے وصف آمیز مجازی شے ( ) سے شعر میں تازگی آجاتی ہے ابھنوگپت خود اپنی تخلیق ایک پراکرت گاتھا، اس ضمن میں یوں پیش کرتے ہیں۔

- دھونیالوک، چوتھا باب

یعنی کوئی شاعر، کسی بادشاہ کے مخیّر ہونے کی تعریف کرتے ہوئے کہہ رہا ہے، اے بادشاہ! جو لوگ، خوف سے پریشان ہوتے ہیں ان کی حفاظت کرنے میں جتنی بہادری آپ کے اندر ہے، اتنی بہادری کسی

دوسرے میں نہیں پائی جاتی۔ دولت بھی آپ کی پناہ میں آئی لیکن آپ نے اس دولت کو ایک لمحہ کے لیے بھی اپنے پاس آرام کرنے نہیں دیا۔ کیا ایسا کرنا آپ کے پناہ دینے والے وصف کے مطابق تھا؟

اس گاتھا کا مفہوم ایک پرانی گاتھا سے لیا گیا ہے جو اس طرح ہے۔

- دھونیالوک، چوتھاباب

یعنی دولت، مخیّر حضرات کے ہاتھوں میں روز روز گھومتی رہتی ہے۔ ایک ہاتھ میں آتی ہے اور دوسرے ہاتھ سے چلی جاتی ہے، کبھی ٹھہرتی نہیں ہے۔ اس عملِ گردش میں وہ اتنی تھک جاتی ہے کہ اور زیادہ گردش میں رہنے کی توانائی ہی اس میں نہیں رہتی۔ شاید اسی لیے کنجوسوں کے گھروں میں پہنچ کر وہ دولت صحت آمیز ہو کر آرام سے سوتی ہے۔

دونوں گاتھاؤں کا مفہوم ایک ہے مگر ابھنوگپت نے اپنی گاتھا میں ایسی مجازی شے (   ) کا سہارا لیا ہے جو وصف آمیز ہوگئی ہے۔ واضح ہوا کہ اسی طرح پرانے معنی میں وصف آمیز مجازی شے کے توسط سے تازگی لائی جاتی ہے۔

(ب) اگر النکار، مجازی ہو اور وہ وصف آمیز (   ) ہو جائے تو اس کا سہارا لینے سے پرانی شے میں نیاپن آجاتا ہے۔ اس کی مثال خود ابھنوگپت نے اپنے شعر کے ذریعہ یوں پیش کی ہے۔

- دھونیالوک، چوتھاباب

اس شعر میں کسی شخص کو خواہشِ لذات پریشان کر رہی ہیں اس کا کوئی عالم دوست اس سے کہہ رہا ہے کہ تمھارے عہدِ شباب میں تمھارے بال اتنے سیاہ تھے اور ایسے معلوم پڑ رہے تھے جیسے کہ موسمِ بہار میں دیوانے بھونرے قطار بنا کر اڑ رہے ہوں، اس زمانے میں تمھاری بھری بھری جوانی نے تمھارے اندر، جنسی خواہش کو خوب بڑھایا۔ اب تمھارے بال اتنے سفید ہو چکے ہیں، جیسے شمشان پر چتا کی بکھری ہوئی راکھ ہو۔ ان سفید بالوں سے تو تمھارے اندر، ترکِ خواہشات کا جذبہ پیدا ہونا چاہیے تھا لیکن کیا بات ہے

کہ یہ بال تمھارے اندر ترک خواہشات کے جذبے کو بیدار نہیں کر رہے ہیں۔

اس شعر کی تخلیق بھی ایک پرانے شعر کے حوالے سے کی گئی ہے۔ وہ شعر یوں ہے۔

- دھونیالوک، چوتھا باب

یعنی چاہے کوئی کتنا بڑا عالم اور عقل مند کیوں نہ ہو لیکن جب اس کی ضعیفی آجاتی ہے تو اس کے اندر یہ پانچ باتیں بڑھ جاتی ہیں، بھوک، پیاس، جنسی خواہش، حسد اور نفرت نیز موت کا بہت زیادہ خوف۔ اس طرح یہاں وصف آمیز مجازی معنی، النکار کا سہارا لے کر پرانی بات میں نیا پن پیدا کر رہا ہے۔

(پ) رس، جب وصف آمیز مجازی شکل اختیار کر کے لغوی معنی سے واصل ہوتا ہے اس وقت بھی پرانے معنی میں تازگی آجاتی ہے۔ اس کی مثال بھی ابھنوگپت نے اپنے خود ساختہ اشعار سے یوں پیش کی ہے۔

- دھونیالوک، چوتھا باب

یعنی لوگوں کے سر کے سفید بال، بڑھاپا نہیں ہیں۔ لیکن بے شک یہ موت کی شکل میں موجود سانپ غصے میں اندھا ہو گیا ہے اور بار بار پھنکارتا ہے جس سے ان لوگوں کے سر پر زہر کا جھاگ پھیل رہا ہے اور یہ واضح طور پر سفید بالوں کی شکل میں جھلک رہا ہے۔ اس کو یہ لوگ دیکھتے ہیں اور پھر بھی ان کے دل خود کو سکھی ہی سمجھتے ہیں۔ لوگ اس بات کی کوشش نہیں کرتے کہ کسی خیر آمیز حکمت کو اپنائیں، بے شک لوگوں میں حیرت ناک بے نیازی ہے۔ یہ دکھ کی بات ہے، ان اشعار میں بھی ایک پرانے شعر کا عکس ہے، وہ پرانا شعر یوں ہے۔

- دھونیالوک، چوتھا باب

یعنی، جس شخص کا جسم، ضعیفی کے سبب کم زور ہو گیا ہے اس کے قلب میں بھی ترکِ لذات کی خواہش پیدا نہیں ہوتی تو اس کا مطلب یہ ہے کہ اس کے قلب میں یہ مضبوط ارادہ ہے کہ بے شک موت کا وجود ہی نہیں ہے۔ دونوں اشعار میں کوئی خاص فرق، معنی کے اعتبار سے نہیں ہے لیکن چوں کہ اس شعر میں شانت رس (   ) تجلی ریز ہے اور ابھنوگپت کے شعر میں شانت رس کے ساتھ ہی اُدبھت رس کی بھی آمیزش ہے اس لیے وہ وصف آمیز ہو کر شانت رس کو دل آویز بنا رہا ہے۔ اس طرح یہاں وصف آمیز مجازی رس کی موجودگی سے نیا پن آ گیا ہے۔

آنندوردھن آگے صورت حال (   ) کے پیشِ نظر نئے پن کی بات کرتے ہیں۔ اصل متن یوں ہے۔

- دھونیالوک ۴/۷

یعنی صورتِ حال (   )، مکان (ns'k) اور زمان (   ) وغیرہ کی خصوصیات سے خالص ہونے پر بھی لغوی معانی متنوع ہو جاتے ہیں۔ ذی روح یا با شعور اور بے روح لغوی معنی کا یہ مزاج ہوتا ہے کہ صورتِ حال کے فرق، مکان کے فرق، زمانے کے فرق اور ہیئت کے فرق سے بھی وہ بے شمار شکلیں اختیار کر جاتے ہیں۔ اس کی مثال کالی داس کی تصنیف 'کمار سمبھو' (   ) سے دی گئی ہے پاروتی، سے متعلق بیانات اس تصنیف کے پہلے، تیسرے، پانچویں، ساتویں اور آٹھویں ابواب میں پیش کیے گئے ہیں۔ جب ہم پہلے باب میں پاروتی جی سے متعلق بیان پڑھتے ہیں تو ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے کہ اب ایسی کوئی بات نہیں باقی رہ گئی ہے جس کے لیے پاروتی کا بیان دوبارہ پیش کیا جائے۔ لیکن تیسرے باب میں کالی داس جب انھیں دوبارہ پیش کرتے ہیں اور وہ موسم بہار کے پھولوں سے سجی ہوئی نمودار ہوتی ہیں تو اس سے متعلق بیان اتنا دل آویز ہے کہ اس سے کسی طرح کا انقباض نہیں پیدا ہوتا۔ پانچویں باب میں وہ ریاضت میں مشغول ہیں؛ اور ان کی یہ تصویر قاری کو اپنی طرف کھینچ لیتی ہے۔ ساتویں باب میں پاروتی جی شادی کے بعد کی صورت حال میں نمودار ہوتی ہیں اور پرکشش لگتی ہیں۔ قاری اس بیان میں بھی دل چسپی لیتا ہے۔ آٹھویں باب میں وہ اپنے شوہر شنکر جی کے ساتھ دکھائی دیتی ہیں۔ مطلب یہ کہ کالی داس نے ایک ہی تصنیف میں پانچ مقامات پر مختلف انداز میں پاروتی جی سے متعلق بیان پیش کیا ہے مگر ہر بار ایک مختلف انداز میں یہ بیانات پیش کیے گئے ہیں اور ہر جگہ یہ بیانات نیا پن لیے ہوئے ہیں۔ اس لیے آنندوردھن نے اس حوالے سے اپنی تصنیف "وشم بانڑلیلا"

(   ) سے پراکرت زبان کا ایک شعر یوں نقل کیا ہے۔

یعنی نہ تو ان کے حدود کا ہی تعین ہو پاتا ہے اور نہ ہی وہ دوبارہ کہے ہوئے (   ) ہی دکھائی دیتے ہیں، کون؟ یعنی محبوبہ کی ادائیں اور اچھے شاعر کے کلام کے معانی۔

صورتِ حال کا ایک اور فرق بھی ہوتا ہے۔ جب کبھی کسی بے روح (   ) شے کا بیان ذی روح شکل میں کیا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر ہمالیہ یا گنگا کا بیان، ان کا بیان جب ذی روح شکل میں پیش کیا جاتا ہے تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ کچھ اور ہی ہیں۔ مثال کالی داس کی تصنیف کمار سمبھو (   ) سے دی گئی ہے کہ پہلے، باب اول میں ہمالیہ کا بیان پہاڑ کی شکل میں کیا گیا ہے پھر چھٹے باب میں سپت رشیوں کے لیے خوشی آمیز جملوں میں ہمالیہ کا بیان ذی روح کی شکل میں پیش کیا گیا ہے، یہاں ہمالیہ، سپت رشیوں کو خوش آمدید کہہ رہا ہے۔ ان کے سامنے میٹھی زبان میں گفت گو کر رہا ہے، اس طرح کا بیان تازگی لیے ہوئے ہے۔ ابھنوگپت اس ضمن میں ماگھ (   ) کا یہ جملہ نقل کرتے ہیں۔

- دھونیالوک، چوتھا باب

یعنی لمحے لمحے میں جو تازگی کو اختیار کرے وہی دل آویزی کی شکل ہے

جس طرح غیر ذی روح کو ذی روح کی شکل میں پیش کرنے سے تازگی آتی ہے اسی طرح ان اشیا کی مختلف صورتوں کے فرق کے بیان سے بھی کلام میں تازگی آتی ہے مثال یوں پیش کی گئی ہے۔

- دھونیالوک، چوتھا باب

جن کو کھانے سے ہنسوں کے گلے سے میٹھی آواز نرم اور لطیف شکل میں نکل رہی ہے، ہتھنیوں کے نرم دانتوں سے مقابلہ کرنے والی کنول کی ان قندوں کی وہی اگلی قطاریں کنول کی جڑوں سے نکل آئی ہیں۔

یہاں کنول کی قندوں کا بیان، دل آویز ہے۔ ویسے بھی سنسکرت شاعری میں کنول اور کنول کی نال ( ) کا بیان بیش تر مقامات پر مل جائے گا مگر ہر جگہ ان کا بیان ایک تازگی لیے ہوئے ہے۔ آنند وردھن فرماتے ہیں کہ شاعروں کو چاہیے کہ وہ اسی طرح کی تازگی کے لیے ہمیشہ کوشاں رہیں۔

مکانی فرق ( ) کی بنیاد پر تخلیق شدہ کلام کی بھی اہمیت ہے۔ غیر ذی روح ہوا کا ہی بیان لیجیے۔ اگر اس کے حوالے سے ایک ایک سمت اور ایک ایک ملک کو لے کر بیان پیش کیا جائے تو متعدد نئے نئے بیان معرض وجود میں آسکتے ہیں۔ تالاب، چمن زار وغیرہ کی بھی یہی صورت حال ہوگی۔ سنسکرت شاعری میں مختلف زاویوں سے ان عنوانات پر خوب خوب لکھا گیا مگر ہر جگہ ان کا لطف موجود ہے۔ ذی روح اشیا بھی تفریقِ مکانی سے کئی انداز میں نئی لگتی ہیں۔ ایک ہی شخص جس طرح گاؤں میں رہتا ہے اسی طرح شہر میں نہیں رہتا۔ ایک ہی جان ور گاؤں میں جیسا رہتا ہے جنگل میں اسی طرح نہیں رہتا ہے۔ انسان بھی ہر ایک ملک میں طرح طرح کے ملتے ہیں۔ خواتین بھی ایک ہی ملک میں طرح طرح کی موجود ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس حیرت ناکی کا شمار نہیں کیا جا سکتا مگر با صلاحیت شاعر ان پر خامہ فرسائی کرنے میں بہ ہر طور کام یاب رہتے ہیں۔

زمانی تفریق سے بھی غیر ذی روح والی اشیا سے متعلق کلام میں نیا پن لایا جا سکتا ہے۔ مثال کے طور پر ہمارے آس پاس کی سمتیں؛ ہمارے سر کے اوپر چھایا ہوا آسمان، باغ، کھیت اور ندی وغیرہ اس کے ثبوت ہیں، موسموں میں جو تغیر اور تبدل ہوتا ہے وہ بھی ہمارے موضوع کے حصار میں آتا ہے، ذی روح اشیا بھی موسموں کے تغیر کے ساتھ اپنے اندر ایک نئی تبدیلی اور نئے ارتعاش کو محسوس کرتی ہیں۔

صورتِ حال، زمان اور مکان کے فرق سے ذی روح اور غیر ذی روح شے کی تفریق یا تازگی کی بات تو ہو چکی۔ ان کے علاوہ بھی شے کی جو ہیئت ہے وہ خود بھی بدلتی رہتی ہے۔ اگر سادہ بیانی کے ذریعہ ہی شاعر ان تبدیلیوں کو قلم بند کرتا جائے تو یہ لامحدود ہو سکتی ہیں۔

لغوی معنی کے نقطۂ نظر سے شاعری کی لامحدودیت کے بارے میں آنند وردھن کے افکار کا ایک اجمالی خاکہ مثالوں کے ساتھ اوپر پیش کیا گیا ہے لیکن اس پر ایک اعتراض یہ کیا گیا ہے کہ یہ صحیح ہے کہ کسی شے کے متعدد پہلو ہو سکتے ہیں اور یہ کہ ایک ہی شے مختلف ممالک میں مختلف طرح کی ہوتی ہے، اس کے ساتھ ہی ماضی، مستقبل اور حال کی زمانی تفریق کی وجہ سے بھی اشیا بدل جاتی ہیں، اور یہ بھی کہ مختلف حالات میں بھی اشیا میں فرق رونما ہو جاتا ہے، اور یہ بھی کہ اشیا میں خود بہ خود بھی لاتعداد پہلو ہو سکتے ہیں۔

لیکن سوال یہ اٹھتا ہے ان سب کا علم کس شخص کو ہوتا ہے؟ اس کا جواب یہی ہے کہ ایک خدا رسیدہ جوگی ہی ان سب کی شناخت آسانی کے ساتھ کر سکتا ہے۔ شاعر کوئی جوگی نہیں ہے کہ وہ شے کو اس کے تمام پہلوؤں کے ساتھ دیکھ سکے۔ شاعر تو اتنے ہی پہلو دیکھ سکتا ہے جن کا علم اسے بہ راہ راست ہوتا ہے۔ اس لیے شاعر یہ کرتا ہے کہ وہ اپنے تجربات سے ایسے عام عناصر کو منتخب کرتا ہے جو دوسروں کے تجربات میں بھی آئے ہیں۔ شاعر صرف عام عناصر کا سہارا لے کر شعری اشیا کو منتخب کرتا ہے۔ اور یوں وہ اپنے تجربات میں آئی ہوئی شادمانیوں کو اپنی تخلیق میں اپنے ذریعے خلق کیے گئے کرداروں کے توسط سے ظاہر کرتا ہے۔ یہ بھی ظاہر ہوا کہ عام عناصر ہی شاعری کا موضوع بنتے ہیں۔ اشیا کی عام شکلیں تو محدود ہوتی ہیں اور انھیں پرانے شاعروں نے اپنی تخلیقات میں پہلے ہی پیش کر دیا تھا۔ ساری اشیا کو ان کی مخصوص شکل میں دیکھنا قطعی ممکن نہیں ہے۔ جن اشیا کو شاعر مخصوص شکل میں دیکھتا بھی ہے ان اشیا کا استعمال بھی وہ ان کی عام شکل میں ہی کرتا ہے؛ مخصوص شکل میں نہیں، اگر شاعر مخصوص شکلوں کو اپنی شاعری میں شامل کرے تو اشیا کی یہ مخصوص شکلیں عوام الناس کے محسوسات کا حصہ نہیں بن سکیں گی۔ اس ضمن میں ایک شعر یوں ہے۔

یعنی لفظ سے مراد اشاراتی معنی ہے۔ اشارے کے حصول کا مقصد یہی ہے کہ عام تفاعل کو برتا جا سکے۔ لفظوں کا معنی مخصوص نہیں ہوتا اور نہ ہی حصول اشارہ کے دوران کسی طور کے اختصاص پر غور کیا جاتا ہے۔ اسی لیے ان اشیا میں اشارہ ممکن ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر دیپک لفظ سے دیپک کی صفت کا ہی ادراک ہوتا ہے کسی مخصوص دیپک کا ادراک نہیں ہوتا کیوں کہ مخصوص دیپک میں اشارے کا حصول نہیں ہو سکتا۔

اس طرح اشیا اپنی عام شکل میں پرانے شاعروں کے ذریعہ پہلے ہی حاصل کی جا چکی ہیں۔ جدید شاعری میں معنی کی کوئی تازگی نہیں ہے۔ جو شاعر اپنے معانی کو جدید کہنے کی جسارت کرتے ہیں، وہ ان کے غرور کے سبب ہے۔ اگر شاعری میں کوئی جدت ممکن ہے تو وہ صرف کلام کی حیرت ناکی ( ) یا پیرایۂ اظہار کی جدت سے ہی ممکن ہے، اس بات کو یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ اشیا کو پیش کرنے میں ہی کوئی جدت ہو سکتی ہے لیکن اشیا میں کوئی جدت نہیں ہو سکتی۔

کلام کی حیرت ناکی ( ) صرف النکار یا صنائع بدائع کے سہارے نہیں رہتی۔ اس کی ایک اساس زبان بھی ہے۔ اگر ایک بات سنسکرت میں کہی گئی ہے اُسی بات کو کسی دوسری بھاشا یا زبان میں کہا جائے تو اس کی خوب صورتی میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ اس ضمن میں آنندوردھن سندھ علاقے کی

زبان کا یہ شعر نقل کرتے ہیں۔

اس شعر میں 'مہ مہ' لفظ سنسکرت میں پہلا لفظ 'مم مم' یعنی میرا میرا ہوگا اور دوسرا لفظ ہوگا مدھ متھ، یعنی شری کرشن جی اب شعر کا مطلب یہ ہوگا۔

'مہ مہ' یہ کہتے کہتے لوگوں کا وقت نکل جاتا ہے لیکن اس کے بعد بھی شری کرشن ذہن میں نہیں آتے۔ مطلب یہ کہ یہاں ایک معنی تو یہ ہوگا کہ میرا میرا کہتے ہوئے آدمی موت کو گلے لگا لیتا ہے لیکن، اسے سبق نہیں حاصل ہوتا اور وہ ایک بار بھی خدا سے لو نہیں لگاتا۔ دوسرا معنی یہ ہوگا کہ دن رات کرشن کرشن کا ورد کرتے ہیں لیکن وہ خواب میں بھی اپنی شکل نہیں دکھاتے۔ جو شخص 'مدھ متھ' کہتا رہے گا اس کے ذہن میں کرشن کیوں نہیں آئیں گے۔ یہ معنی تضاد سے بے شک بھرا ہوا ہے لیکن یہ تضاد سنسکرت زبان سے نہیں جھلکتا یہ 'مہ مہ' تو سندھ علاقے کی اپ بھرنش زبان کے اس شعر سے ہی جھلکتا ہے۔ مشہور ہے کہ اس طرح کے تجربات غالب نے فارسی شعر اخصوصاً بیدل کے کلام کے حوالے سے کیے۔

بہ ہر حال آپ جتنا ہی گہرائی میں جایئے شاعری کے متوقع معانی کا شمار نہیں ہو پاتا، لیکن یہ حقیقت اپنی جگہ ہے کہ یہ بے شمار معانی اپنے آپ دل آویز نہیں ہوتے۔ یہ دل آویز تبھی ہوتے ہیں جب یہ رس آمیز ہو جاتے ہیں۔ آنندوردھن فرماتے ہیں۔

- دھونیالوک ۴/۸

یعنی صورت حال، مکان، زمانہ اور ہیئت وغیرہ سے متعلق معانی کے بارے میں بتایا جا چکا ہے لیکن ان سب کی دل آویزی رس کے سہارے سے ہی مترشح ہو پاتی ہے۔ اس کے ساتھ یہ شرط بھی ہے کہ موزونیت کا سہارا بھی لیا جائے اور تخلیق کو رس اور جذبہ وغیرہ سے ہم آغوش رکھا جائے تو زمان و مکان سے تفریق کو حاصل ہونے والی شے کی رفتار اتنی لامحدود ہو جاتی ہے کہ وہ حالتِ شعری کبھی ختم نہیں ہوتی۔ شاعری کی اشیا یعنی موضوعات کبھی ختم نہیں ہوتے کیوں کہ نئے نئے حالات اور توقعات ان میں اضافہ ہی کرتے رہتے ہیں۔ آنندوردھن شعر میں رس کی موزوں موجودگی کی بھی وکالت کرتے ہیں، رس کی زیادتی یا

رس کی کمی تخلیق کو معذور اور ناقص بنا دیتی ہے۔ آنندوردھن کہتے ہیں کہ شعرا اپنی بیش قیمتی تخلیقات میں ایسی غلطیاں دانستہ اور غیر دانستہ کر جاتے ہیں۔ اس لیے انھیں ہوشیار کرنے کے لیے ہم یہ کتاب (دھونیالوک) لکھ رہے ہیں۔ صرف دھونِ نظریہ کو پیش کرنے کے لیے ہم نے یہ کتاب نہیں پیش کی ہے۔ ہمارا مقصد تو صرف یہ ہے کہ شعرا حضرات اپنی شاعری میں رس وغیرہ مجازی معانی کو ہی خاص اہمیت دیں۔

آنندوردھن یہ بھی فرماتے ہیں کہ شعرا حضرات کبھی کبھی پرانے مشہور و معروف شعرا کا تتبع کرتے ہیں۔ اور ان کے ذریعہ کی گئی شاعری میں درآئے معائب کو بھی اپنا لیتے ہیں۔ شعرا حضرات کو چاہیے کہ وہ ایسا نہ کریں کیوں کہ یہ ایسا اخلاقی راستہ ہے جسے ہم نے والمیکی اور ویاس جیسے عظیم شعرا کی رہ گزرِ شاعری کا مطالعہ کر کے سمجھا ہے۔ یہ شاعر، شاعروں کے شاعر ہیں۔ اگر شاعروں کا تتبع کیا جا سکتا ہے تو شاعروں کے شاعر کا تتبع تو اور زیادہ کیا جا سکتا ہے۔ ایسا کرنے پر نئے شاعر، رس سے متعلق کمیوں کے نقصانات سے بچ جائیں گے اور متوقع نقصانات اور معائب سے ان کی شاعری محفوظ رہے گی۔ اصل متن یوں ہے۔

- دھونیالوک، تیسرا باب

آنندوردھن بتاتے ہیں کہ رس کے نظام کو باقاعدگی دینے میں مخالف رسوں کی اہمیت کو بھی نظر میں رکھنا چاہیے۔ وہ بتاتے ہیں کہ حسب ذیل رس باہمی طور پر ایک دوسرے کے مخالف ہیں۔

ا۔	شرنگار	اور	وبھتس
۲۔	ویر	اور	بھیانک
۳۔	شانت	اور	رَودر
۴۔	شانت	اور	شرنگار

اسی طرح حسب ذیل رس باہمی طور پر مخالف نہیں ہوتے، معاون ہوتے ہیں۔

ویر	اور	شرنگار
شرنگار	اور	ہاسیہ

رَودر اور شرنگار

ویر اور اَدبھت

ویر اور رَودر

رَودر اور کرُون

شرنگار اور اَدبھت

آنندوردھن نے بتایا کہ مخالف رسوں اور حامی رسوں کو دھیان میں رکھتے ہوئے شاعروں کو اپنی تخلیق پیش کرنی چاہیے ان کے علاوہ النکاروں یعنی صنائع اور بدائع، اسلوب، اوصاف اور موزونیت کا بھی دھیان رکھنا چاہیے۔ آنندوردھن یہ بھی بتاتے ہیں کہ اتناسب کرنے کے بعد بھی شعرا پر یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ انھوں نے جو لکھا ہے اسے کسی اور شاعر نے بھی لکھا ہے۔ ہمارے یہاں اردو اور دوسری زبانوں میں بھی سرقہ اور توارد کی بات اکثر اٹھتی ہے یہ سوال تو آنندوردھن نے نویں صدی میں اٹھایا تھا جب اردو اور ہندی کا کوئی وجود نہیں تھا اور سنسکرت کے علاوہ ہندوستان میں پراکرت اور اپبھرنش زبانیں رائج تھیں۔ آنندوردھن نے اس ضمن میں یہ فرمایا کہ شاعر کو اس کی فکر نہیں کرنی چاہیے کیوں کہ ہم نے (آنندوردھن نے) دھونِ اور رس کی جو اقسام بتائی ہیں ان کی روشنی میں خلق کی گئی شاعری کو ہمیشہ نئی ہی سمجھنا چاہیے کیوں کہ انوکھاپن یا جدت تو اشیا میں نہیں ہوتی بل کہ ان کے اظہار یعنی کلام میں ہوتی ہے۔ وجہ یہ ہے کہ شاعر جن اشیا کو اپنے فن کا ذریعہ بناتا ہے وہ اکثر مادی ہوتی ہیں؛ اور شاعر کی تخلیق تو صلاحیت کے ذریعہ ہی ظاہر ہوتی ہے۔ شاعر کی صلاحیت میں جو جدت ہوتی ہے اس کی بنیاد منصوبہ اور باریک بینی ہے۔ شاعر مادی اشیا کے منصوبے میں ہی کوئی جدت لاتا ہے۔ یا ان اشیا کے معائنے میں کوئی باریک بینی یا لطافت پیش کرتا ہے۔ صنائع و بدائع اور کلام کی حیرت نا کی ان دو خصوصیات کے ذرائع ہیں۔ اس لیے ثابت یہ ہوا کہ جو شاعر جہانِ عناصر اور اشیا کا نقاش ہوگا اس کی شاعری کے کئی عناصر دوسرے شعرا کی شاعری میں مل جائیں گے۔ اسی صورت حال کو شاعرانہ صلاحیت کا مکالمہ( ) کہا گیا۔ اصل متن یوں ہے۔

— دھونیالوک ۱۲،۱۱/۴

یعنی اچھے شاعروں کی شاعری اکثر ایک دوسرے سے ملتی ہوئی ہوتی ہے۔اس کی وجہ ہے کہ ذہین افراد کی عقل ایک دوسرے کی طرح ہوتی ہے اس لیے ایک شاعر کے اندر جو جذبہ نمو پذیر ہوتا ہے اکثر وہی جذبہ دوسرے شاعر کے یہاں بھی جاگ پڑتا ہے اس لیے ایک شاعر کا جذبہ اگر دوسرے شاعر کے جذبے سے ملتا ہوا دکھائی دے تو یہ نہیں سمجھنا چاہیے کہ متاخر شاعر نے پیش رو شاعر کے جذبہ کو اغوا کیا ہے یا اس کی چوری کی ہے اور اس بنیاد پر کسی شاعر کو جذبہ کے اغوا کرنے کا مجرم نہیں ماننا چاہیے۔ جو شخص اس طرح کا الزام لگاتا ہے اسے عقل مند نہیں کہا جا سکتا۔

دو تخلیقات میں مماثلت کو 'سنواد' ( ) کہا گیا۔ دھونیالوک کے چوتھے باب کی بارھویں کارکا میں، 'سنواد' ( ) کی تعریف یوں کی گئی ہے کہ ایک شاعر کی فہم و فراست سے دوسرے شاعر کی فہم و فراست کی مماثلت ( ) یا ایک شاعر کی شاعری کے مواد سے دوسرے شاعر کی شاعری کے مواد کی مماثلت۔ آنندوردھن اسی کارکا میں تین طرح کے سنواد بتاتے ہیں۔ اول عکس کے مماثل ( )، دوم نقش کے مماثل ( ) سوم، ہم شکل ( ) ان تینوں کے بارے میں جو تجزیہ کیا گیا وہ حسب ذیل ہے۔

(ا) عکس کے مماثل ( ) سنواد میں اکثر متی مماثلت رہتی ہے۔ اس میں کوئی جدت نہیں ہوتی۔ اس لیے جس کے پاس صلاحیت ہو ایسے شاعر کو چاہیے کہ وہ اس طرح کے سنواد کو ترک کرتا رہے۔ آچاریہ راج شیکھر ( ) نے اسی 'سنواد' کی تعریف اپنی تصنیف کاویہ میمانسہ ( ) میں یوں کی ہے۔

یعنی جہاں پورا معنی پرانے شاعر کا ہو لیکن شعری متن دوسری طرح کا پیش کر دیا جائے اور اس میں کوئی عنصری تفریق نہ ہو۔ اس شعر کو عکس کے مماثل ( ) شعر کہا جائے گا۔ مثال کے طور پر ایک پرانے شاعر کا یہ شعر پیش کیا گیا ہے۔

یعنی پشوپتی ( ) یعنی شنکر جی کے گلے سے لپٹے ہوئے کالے سانپ آپ لوگوں کی حفاظت کریں، جن سے زہر ہلاہل اس طرح زینت افروز ہے جیسے کہ چاند کے امرت جیسے پانی کے قطروں سے سینچ کر

آسانی سے اس ہلاہل کے انکھوے نکل آئے ہوں۔اس شعر کے مضمون کو لے کر ایک نیا شعر یوں بنایا گیا۔

یعنی نیل کنٹھ کے گلے سے لپٹے ہوئے سفید سانپ زندہ باد! جو کہ گرنے والے گنگا جل سے سینچے ہوئے ہلاہل کے انکھوؤں کی طرح دکھائی دیتے ہیں۔

اوپر کے دونوں اشعار میں معنی تو وہی ہے صرف الفاظ بدل گئے ہیں۔

(ب) نقش کے مماثل (　　　) سنواد میں کسی مادہ یا شے کی تصویر کی طرح یا اس کے مماثل کوئی تصویر شعری لفظیات کے ذریعے پیش کی جاتی ہے۔راج شیکھر نے کاویہ میمانسا میں اس کی تعریف یوں کی ہے۔

یعنی جہاں مضمون تو پرانا ہو لیکن اسے ذرا تبدیل کر دیا جائے یا اسے صیقل کر دیا جائے، جس سے وہ پہلے والے شعر سے مختلف لگنے لگے اس شعر کو نقش کے مماثل کہا جائے گا۔

(ت) ہم شکل (　　　)، جس طرح دو اشخاص ایک ہی جیسی شکل والے ہوتے ہیں اور ان دونوں کو دیکھ کر یہ کہا جاتا ہے کہ دونوں کی شکل ایک جیسی ہے اسی طرح جذبات کی مماثلت کے سبب جہاں پر یہ کہا جاتا ہے کہ دونوں شعر ایک جیسے ہی ہیں اس شعر کو ہم شکل شعر (　　　) کہا جاتا ہے۔ راج شیکھر نے کاویہ میمانسا میں اس کی تعریف یوں کی ہے۔

یعنی جہاں موضوع کا فرق ہوتے ہوئے بھی زیادہ مماثلت کے سبب تفریق نہ نظر آئے اس شعر کو ہم شکل شعر کہتے ہیں۔اس کی مثال میں یہ اشعار پیش کیے گئے ہیں۔

یعنی جو گھوڑا، بھیڑوں کو آگے کر کے موجود رہتا ہے یعنی اپنے ساتھ بھیڑوں کو بھی خوشی پہنچا تا ہے تب تک وہ خوشی خوشی زندہ رہتا ہے ایسا جان ور زندہ باد، ان بوجھ بنے ہوئے ہاتھیوں کی تخلیق بے کار ہوئی جن کی رہائش یا تو جنگل ہے یا راجاؤں کے گھر ہیں۔ مراد یہ کہ جو کبھی کے کام نہیں آسکتے ان کی زندگی بے کار ہے۔ اسی مضمون کو لے کر دوسرا شعر یوں کہا گیا۔

یعنی ہر گھر میں پتھروں کی ایک ہی قسم ہے جو استعمال کی وجہ سے لائق عزت ہے لیکن ان بد قسمت لعل و جواہر کی بے مثل روشنی تو پھوٹ رہی ہے لیکن ان کی رہائش یا تو شہنشاہوں کے گھر ہیں یا ان کی کانیں ہیں۔

آنندوردھن آگے فرماتے ہیں کہ قدیم مضامین کی اتباع کرنے والا کلام ایک حسین خاتون کے چاند جیسے چہرے کی طرح خوب صورت ہوتا ہے اصل متن یوں ہے۔

- دھونیالوک ۱۴/۴

اس کاریکا میں یہ بتایا جا رہا ہے کہ شاعری کی روح دوسری ہونی چاہیے۔ روح کا مطلب ہے عنصر اگر اس طرح کی روح میں قربت نہیں ہوتی تو وہ شاعری جدت آمیز ہی کہی جائے گی۔ چاہے اس کی تخلیق پرانی شاعری کے عکس کی شکل میں ہی کیوں نہ ہوئی ہو۔ مثال کے طور پر خوب صورت خواتین کے چہرے چاند کی طرح ہوا کرتے ہیں۔ ان میں بھی پورے چاند کی جیسی شکل اور ویسی ہی دل آویزی موجود رہتی ہے لیکن ان میں ملاحت کا فرق ہوتا ہے۔ خوب صورت خواتین کے چہروں پر ایک ایسی شباب آمیز چمک ہوتی ہے جو چاند میں نہیں ہوتی۔ چاند کی دل آویزی دوسری طرح کی ہوتی ہے۔ اس طرح خوب صورت عورتوں کے چہرے کی تخلیق پورے چاند کی طرح ہوئی ہے پھر بھی ملاحت کے فرق کی وجہ سے کوئی یہ نہیں کہتا کہ چاند اور چہرہ دونوں ایک ہی شے ہیں۔ دھونیالوک کے پہلے باب میں ہی واضح کیا جا چکا ہے کہ شاعری کا عنصر صوت (   ) خوب صورت عورتوں کی ملاحت کی طرح ہوتا ہے۔ اس لیے اگر یہ عنصر مختلف ہو تو جس طرح خوب صورت عورتوں کا ملاحت آمیز چاند جیسا چہرہ دوبارہ کہا ہوا (   ) نہیں معلوم پڑتا اسی طرح نئی شاعری بھی دوبارہ کہی ہوئی (   ) نہیں کہی جا سکتی۔ مطلب یہ ہے کہ

جس شعر سے مضامین کو اٹھالیا گیا ہو اس میں بھی اسلوب کے حوالے سے ایک دل آویزی موجود رہتی ہے۔ اس دل آویز شے کا استعمال کرتے ہوئے اگر نئے شعر کی تخلیق کی جائے اور اس میں روح یعنی عنصر کو تبدیل کر دیا جائے تو شعر پرانا نہیں بل کہ نیا معلوم پڑنے لگتا ہے۔ جیسے سارے جسموں کی بناوٹ ایک جیسی ہی ہوتی ہے لیکن خوب صورت خواتین کی ملاحت ہی ہر ایک کی دل آویزی کو متعین کرتی ہے۔ پرانے اعضا والا جسم بھی اگر ملاحت پا جاتا ہے تو وہ نیا لگنے لگتا ہے۔ اسی طرح شاعری بھی ہے۔

آنندوردھن آخر میں شاعروں کے لیے یہ راستہ دکھاتے ہیں کہ اچھے شاعر کی شناخت یہ ہے کہ وہ خود کسی دوسرے شاعر کی شاعری کو نہ اپنائے۔ اس کا فرض ہے کہ وہ مجازی معنی کے آبِ حیات آمیز آبشار اور دوسری خصوصیات سے مزین مختلف اسالیب کے ذریعہ اپنی شاعری کو خلق کرے۔ جو شاعر اپنے اس کردار کو بہ خوبی نبھاتا ہے اس پر سرسوتی کا کرم رہتا ہے اور وہ دیوی اس شاعر کی صلاحیتوں کو بالیدگی عطا کرتی رہتی ہے یہی ہے سرسوتی کا انعام اور یہی ہے شاعر کی عظیم شاعری۔ اصل متن یوں ہے۔

- دھونیالوک ۷ا/۴

اس طرح شاعر اور شاعری کے بارے میں آنندوردھن کے افکار کو سطورِ بالا میں اجمالاً پیش کر دیا گیا ہے۔ شعری حلقے کا تیسرا عنصر صاحبِ دل یا صاحبِ ذوق ہے۔ اسے بھی آنندوردھن نے بہت اہمیت دی ہے۔ صاحبِ دل (   ) اسے کہتے ہیں جس کے اندر کیفیات ارتعاش پذیر ہوں یعنی وہ 'رسکیہ' (   ) ہو۔ اسے صرف فنِ شاعری میں ہی دست گاہ نہ ہو بل کہ اس کی نظر رس پر ہمہ وقت رہے۔ اس کے لیے لازمی ہے کہ وہ دھونِ کی شناخت کی اہلیت رکھتا ہو۔ اس کے لیے یہ بھی لازمی ہے کہ وہ ان لفظوں کا مطالعہ کرے جن سے اضافی معانی بھی مترشح ہوتے ہیں۔ اس کی گرفت میں مجازی معنی آسانی سے آسکتے ہوں۔ صاحبِ دل، قاری، ناظر ہوتا ہے اس لیے وہ دھون کے تفاعل کو بہ خوبی سمجھتا ہے۔

صاحبِ دل کی سب سے بڑی دولت ہے اس کا باشعور دل، جو شاعری کے مطالعے کے دوران شعر کی دل آویزی کے سارے زاویوں کو فطری طور پر دیکھ لیتا ہے اسی لیے صاحبِ دل کو آنندوردھن نے 'سُمتِ' (   ) کہا ہے۔ صاحبِ دل یا صاحبِ ذوق، شاعری کے باطن میں تب تک اتر نہیں سکتا جب تک اس

میں ادراک کی صفت نہیں ہوگی۔ ادراک سے مراد یہ ہے کہ وہ اپنی پوری کلیت کے ساتھ پھولا پھلا ہو۔ فن، معاشرہ، زبان، تاریخ وغیرہ مختلف علوم وفنون کا ادراک اس، میں شامل ہے۔ آنندوردھن فرماتے ہیں۔

- دھونیالوک ۱/۱۳

یعنی جہاں معنی خود کو یا لفظ اپنے معنی کو وصف آمیز کر کے اس مجازی معنی کو ظاہر کرتے ہیں اس مخصوص شاعری کو علما حضرات (   ) دھونِ شاعر کہتے ہیں۔ اس کارکا میں لفظ، سور، بہ معنی علما، صاحب دل کے لیے ہی استعمال ہوا ہے اس کے ساتھ ہی آنندوردھن نے اپنی دوسری کارکا میں اسے بُدھ (   ) بھی کہا ہے۔ ملاحظہ ہو۔ دھونیالوک کی پہلی کارکا۔

یعنی شاعری کی روح جیسے عنصر کو علما حضرات دھونِ نام سے جانتے آئے ہیں۔ یہاں لفظ بدھ، بہ معنی عالم، صاحب دل کے لیے ہی استعمال ہوا ہے۔ قلب، وجدان اور علمیت سے مزین شخص تب تک شاعری کو اپنی گرفت میں نہیں لے سکتا جب تک کہ وہ اپنے شعور کو اجتماعی شعور سے ہم آہنگ نہ کر لے۔ ایسے صاحب دل کو ہی نقاد کہا جاتا ہے۔ آنندوردھن کہتے ہیں کہ کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ صاحب ذوق ایسی تخلیق کی بھی تعریف کرنے لگتا ہے جس میں شعری محاسن بہت کم ہوتے ہیں اور جہاں مجازی معنی نہیں ہوتا لیکن وہ اس تخلیق میں بھی دھون کی تلاش کرنے لگتا ہے اس لیے مناسب یہی ہے کہ صاحب دل میانہ روی اختیار کر کے شاعری کا تجزیہ کرے۔ آنندوردھن کہتے ہیں کہ کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ صاحب ذوق اپنی علمیت کے سبب بعض شاعروں کو نظرانداز کرتے ہوئے یہ کہتے ہیں کہ ان کے فلاں اشعار، قدیم شاعروں کے فلاں اشعار کے عکس کی شکل میں ہیں اور ان میں کوئی جدت نہیں ہے، اس لیے صاحبِ ذوق پر یہ ذمہ داری عائد ہوتی ہے کہ وہ شاعر کی تخلیقات کا عمیق مطالعہ کرے اور ان میں پائے جانے والے نئے پن کو اہمیت دے۔

صاحب ذوق کا کوئی گروہ نہیں ہوتا۔ کیوں کہ اس کا مقصد تو صرف اچھی تخلیق سے ہی رشتہ استوار کرنا ہوتا ہے۔ چوں کہ وہ شاعری کے فن کی باریکیوں پر دست رس رکھتا ہے اس لیے وہ صرف لغوی معنی تک محدود نہیں رہتا بل کہ تخلیق میں موجود مجازی معنی کی نقاب کشائی کرتا رہتا ہے آنندوردھن کی کارکا اس ضمن میں حسب ذیل ہے۔

- دھونیالوک ۱۲را

اس طرح صاحب دل (   ) ذہانت کی دولت سے مالامال ہوتے ہوئے شاعر کے مساوی کردار کو نبھاتا ہے اور تخلیق کو اپنی ناقدانہ بصیرت سے تول کر شاعری کے معیار کو اونچا اٹھائے رکھنے میں شاعر کی معاونت کرتا ہے۔ آنندوردھن اسی لئے اس کے وجود کو بہت اہمیت دیتے ہیں۔ اس طرح ثابت ہوا کہ آنندوردھن نے سنسکرت شاعری سے متعلق حلقۂ شاعری (   ) کے تینوں عناصر، شاعر، شاعری اور صاحب دل پر دھونیالوک میں سیر حاصل گفتگو کی ہے اور ان سے متعلق تمام عناصر کی اہمیت عالمانہ بصیرت کے ساتھ واکردی ہے۔

ترجمہ نگاری: چند پہلو

ڈاکٹر احمد سہیل

اردو کے ادبی نظریات کے تاریخی تناظر میں جب بھی مباحث شروع ہوتے ہیں تو ابتدا اردو تراجم سے ہی ہوتی ہے کیوں کہ اردو کے ابتدائی تراجم اوران کے ماخذات سے ہی اردو کی ادبی تاریخ کو ایک مکمل ''کل'' کے ساتھ اور ترتیب وار تناظر میں مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔

ترجمے کے نظریاتی مباحث بہت الجھے ہوئے ہیں۔ کئی تصورات کو اس حوالے سے اتنا الجھایا گیا ہے کہ ترجمے کا نظریاتی آفاق ابہام اور پیچیدگیوں سے دوچار ہوگیا۔ ترجمے کو جب بھی مخصوص نظریاتی فریم ورک میں مطالعہ کیا جاتا ہے تو یہ بات ذہن میں ضرور آتی ہے کہ ترجمے کے آفاق کو آفاقی اصولوں، اصطلاحات اور ضوابط اور مخصوص ہائے نظام کے تحت شعور میں لاکر اس کی تفہیم وتشریح کی جائے۔ اسے نظریاتی لسانی عملیات کے معروضی وظائف اور اصولوں کی تشریحات بھی تصور کیا گیا ہے۔ ترجمے کے نظریے کا ہی اعجاز ہے کہ یہ غیر ملکی زبان کی ہیئتوں، تشکیلات اور معنویت کو فکری اجتہاد کی مدد سے لا رموز کرتا ہے۔ فکر کے نئے دروازے کھولتے ہوئے ایک تمدن کو دوسرے تمدن کی اقدار و نظریات سے متعارف کرواتا ہے۔ جس میں تین لسانی رویے شناخت کیے جاسکتے ہیں۔

(۱) زبان کا ماخذ

(۲) زبان کا ہدف

(۳) نفسِ مضمون

مترجم انھی تین نکات کی بنیاد پر دیے ہوئے متن میں پوشیدہ لسانی معنویت کو آشکار کرتا ہے جو بہت سوں کی نظر میں تخلیق نو ہوتی ہے۔ اس سے زبان کا ہدف اور ماخذات ابھرتے ہیں اور ساتھ ہی یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ زبان کے ہدف کی ساخت بگڑ گئی ہے۔ دراصل یہ ہدف یافتہ زبان کی تبدیلیوں کو

رموزیات کے ساتھ متن میں موجود پیغامات کو ایک ثقافتی فضا سے باہر نکال کر دوسری ثقافتی فضا میں رکھ دیتے ہیں مگر ترجمے کی زبان میں اس وقت تک ''عالمی معروض'' کی آمیزش نہیں ہوتی جب تک اس کی تفہیم ترجمہ کرنے والی دوسری زبان کی ثقافت کے شعور کا حصہ نہ بنے لیکن ترجمہ زبان کے جبر سے کبھی چھٹکارا حاصل نہیں کرتا مثلاً کسی تحریر کا ایک زبان میں ترجمہ ہو کر دوبارہ پھر اسی زبان میں ترجمہ ہوتا ہے۔ جس کو ترجمہ در ترجمہ کا عمل بھی کہا جاتا ہے۔ اس کی مثال ''قصہ چہار درویش'' ہے جو پہلے میر عطا حسین تحسین نے فارسی سے اردو میں ترجمہ کیا لیکن یہ زبان ولسان کی سطح پر زیادہ رواں اور سلیس نہیں تھا کیوں کہ اس میں عربی فارسی کے کئی ایسے غیر مانوس الفاظ کی بھرمار تھی جو تحسین کے اس ترجمے کو قبولیت نہ بخش سکی مگر اس تصنیف کو بعد میں اردو میں میر امن دہلوی نے ''باغ و بہار'' کے نام سے سلیس اردو میں ترجمہ کیا اور اسے قبولیت حاصل ہوئی۔ اسے مغربی ادبی اصطلاح میں بین اللسان (Intralingual) کہا جاتا ہے۔ ایک اور صورت حال دو زبانوں کے درمیان ترجمے کی ہوتی ہے۔ جو ترجمے کا سب سے عام طریقہ کار ہے اسے انگریزی اصطلاح میں بین اللسان (Intralingual) کا نام دیا گیا ہے۔ تیسری قسم نشانیات کا ترجمہ ہوتی ہے اس کے لیے انگریزی میں بین المعنیات (Intersemiotic) کی اصطلاح استعمال کی گئی ہے۔ ایک اور ترجمے کی قسم یہ ہے کہ براہ راست زبان سے ترجمے نہیں کیے جاتے۔ اردو کے بعد اردو بولنے والے جس غیر ملکی زبان سے سب سے زیادہ قریب ہیں وہ انگریزی زبان ہے لہٰذا عربی، ہسپانوی، فرانسیسی، جرمن، پرتگالی، جاپانی، چینی ادب سے اردو میں زیادہ تر ترجمے انگریزی کی وساطت سے ہی ہوئے۔ مگر اس صدی سے کوئی دو عشرے قبل اردو میں ایسے مترجم بھی دکھائی دیتے ہیں جنھوں نے فرانسیسی، جرمن، چینی، عربی، فارسی، ہندی سے براہ راست ترجمے کیے۔ ترجمے کے سلسلے میں ایک دل چسپ بات یہ بھی سامنے آئی ہے کہ جس میں مترجم اصل متن کو پڑھنے سے قاصر ہوتا ہے یا اس کی اتنی استعداد نہیں ہوتی کہ وہ اس سے معاملہ کر سکے مگر اس کو متن کی اہمیت کا احساس ہوتا ہے تو وہ کسی سے متن کی قرأت کروالیتا ہے۔ اس کی ایک مثال ہندی شاعری ہے۔ اردو کے بہت سے مترجمین کو ہندی نہیں آتی وہ کسی سے مسودے کی قرأت کروا کے اس کو اردو میں منتقل کر دیتے ہیں۔

جدید ترجمے کے نظریات میں مخصوص قسم کے موضوعات پر زور دیا جاتا ہے۔ ان موضوعات پر عمیق مطالعہ ہی مترجم کے لیے بہتر تصور کیا گیا ہے۔ کیوں کہ یہ ترجمے کے آفاق کا احاطہ کرتے ہوئے ایک روشن خیال عملی، علمی تناظر کے علاوہ منہاجیات کی نت نئی صورتیں تشکیل دیتے ہیں۔

(۱) لسانی نظریہ (۲) نحو (۳) نشانیات (۴) تاریخ لسان اور تقابلی لسانیات (۵) ترجمے کے

نظریات (۶) تاریخ اور زبان کی لسانیات (۷) تجرباتی لسانیات (۸) معاشرتی لسانیات (۹) نظریاتی لسانیات (۱۰) قواعدیات (۱۱) تفہیمات وتشریحات (۱۲) مشینی وبرقیاتی خودکار تراجم۔

تراجم کی تاریخ پر نظر ڈالی جائے تو معلوم ہوتا ہے، ترجمہ ہی ادب کی تہذیب وتمدن کے ارتقا اور رسائیوں کا کھوج لگانے میں مدد دیتا ہے اور تراجم کے نظریاتی منہاجیاتی اور مابعد نظریات احاطے میں لاتے ہوئے ترسیلی، تسلیماتی، تفہیماتی، تفتیشی (Heuristic) اشتقاقی، اسطوری اور علمیاتی کی اصناف وغیرہ کی تشریح کرتی ہے۔ افورزم کی اصطلاح کے تحت تراجم کے متن کو مکمل نفس مضمون کے ساتھ چند سطروں میں منتقل کرنا بھی ہنرمندی ہے۔

ترجمہ بنیادی طور پر لسانی فن ہے، اس کی ابتدا بھی لسان سے ہی ہوتی، زبان کے ساتھ ہی وسعت بھی پاتی اور زبان کے ساتھ ہی اپنا اختتامیہ بھی کرتی ہے۔ ترجمے میں زبان کا ہدف زبان ہی ہوتا ہے۔ ترسیل، تفہیمات، تشریحات واشتقاق وغیرہ کے مسائل بعد میں آتے ہیں لیکن ادب کو ترجمے کے حوالے سے پڑھتے ہوئے قاری اور ادیب کے درمیان معنیات کی گنجلک صورت حال ابھرتی ہے مگر تفہیماتی تراجم میں معنی میں معنویت کشید کی جاتی ہے اور مفہوم ومعنیات کو نئے انسلاکات کے ساتھ پرکھا جاتا ہے۔ اسے حتمی ''نظریہ تشریح'' کی سعی بھی کہا گیا ہے۔

تراجم کے نظریات میں تین عناصر اہم ہوتے ہیں۔ کیوں کہ یہی عناصر تراجم میں اپنی موجودگی کا حاوی طور پر احساس دلواتے ہیں مگر پھر بھی تراجم کے میدان میں یہ مسئلہ ہمیشہ رہتا ہے کہ اس میں ابہام اور تشکیک کا تناسب بھی اچھا خاصا ہوتا ہے جو اصل تخلیقی معروض سے انکار کا سبب بھی بن جاتا ہے کیوں کہ جب سے ترجمہ قدیم زبان سے تحریری طور پر نہیں مگر زبانی طور پر ابلاغ ہو رہا ہے۔ جب فرد کے پاس الفاظ نہیں تھے اور الفاظ کی ترتیب دینے کی اہلیت ہر ایک کے بس میں نہیں ہوتی تھی۔

لفظ بولتا ہے، مکالمہ کرتا ہے، سوالات اٹھاتا ہے، تشریح کرتا ہے اور تفہیم کی راہیں کھولتا ہے۔ ارسطو زبان کو ''ذہنی پیکر'' کہتا ہے۔ لکھے ہوئے الفاظ کی علامتوں کے سبب ہی کی مدد سے تکلمی زبان وجود میں آتی ہے اور لسانی حوالے سے متن اور تراجم کا مخاطبہ (Discourse) معروضی ودستاویزی ہو جاتا ہے کیوں کہ یہ معاشرتی عمل کا حصہ ہوتا ہے۔ گڈامر نے اس سلسلے میں بڑی اچھی بات کہی ہے کہ لسانیات بنیادی طور پر زبان اور انسانی وجود کے مابین اتصال کا سبب ہوتی ہے۔ تشریح کبھی بھی معروضیت کے بغیر تسخیر نہیں ہو پاتی۔ فرد اس لیے زبان استعمال کرتا ہے کہ اس وسیلے سے وہ معنویت، معنیات، مفاہیم کو دریافت کرنا چاہتا ہے مگر معنویت کے اس کھیل میں جب بھی تشریح وتفہیم کی ضرورت ہوتی ہے تو بعض

دفعہ الفاظ غیر متعصب ہوتے ہوئے بھی متعصب ہو جاتے ہیں۔ انسانی افعال کی ترسیل ہوتی ہے مگر اس سے مکمل طور پر انسانی صداقتوں و حقائق کی تفہیم نہیں ہو پاتی۔ اس عمل کے دوران یہ ضرور ہوتا ہے کہ لسانی نظام میں چھپے ہوئے رموز کو کئی بار لا رموز کیا جاتا ہے جس میں قواعدیاتی، بشریاتی، عمرانیاتی تعلقات کو معنویت کے ادراک میں ایک تکنیکی پیمانے کی صورت میں استعمال کیا جاتا ہے اور اسی عمل کے درمیان کئی معروضات بھی ابھرتے ہیں۔ جو مترجم یا قاری کو تذبذب میں ہی نہیں ڈالتے بل کہ تراجم کی روانی میں رخنے بھی ڈالتے ہیں۔ پھر علومیاتی انسلاک سے مبادلیاتی رویے ابھرتے ہیں اور مختلف تناظرات میں تقابل کے نئے دروازے کھلتے ہیں۔

ترجمے کا اصل مسئلہ ابلاغ کا بھی ہے جس میں لسان و زبان کی منتقلی سے ترجمے کا عمل شروع ہوتا ہے یعنی ترجمے میں اصل ہدف تو ایک طرف اقدار کی منتقلی بھی دکھائی دیتی ہے اور قاری اپنی حسیت سے نئی جمالیات بھی تشکیل دیتا ہے اور اصل لکھاری کے تخلیقی متن کو نئی تاثراتی فضا میں بھی لے جاتا ہے۔ مترجم کا متن سے قلبی اور ذہنی لگاؤ ہونا لازمی ہے۔ اسلوب کو خلق کرنا اس کا کام نہیں۔ مراد یہ کہ ترجمہ اس طرح کا ''سرگرم ابلاغ'' ہے تو دوسری جانب متن کا لسانی چہرہ بھی معلوم ہوتا ہے، ساتھ ہی مترجم کو اس ذمہ داری کا بھی احساس ہونا چاہیے کہ وہ متن کی اصل حرکیات، جمالیات اور ماخذات سے شعوری تعلق رکھے۔ یہ تمام عوامل ادبی تراجم میں زنجیر کی طرح ایک دوسرے سے منسلک ہوتے ہیں اور ابلاغ اور اظہاریت کی ہنر مندی سے ہی اصل ترجمہ ممکن ہو پاتا ہے، ساتھ ہی ترجمہ کرنے والے کو متن سے معاملہ بندی کرنا بھی آنا چاہیے۔

ترجمے کے آفاق میں دو فکری تناظر اہم ہیں جن میں ایک نسبتیت اور دوسرا اضافیت جس کا تعلق فلسفیانہ ادراک سے ہوتا ہے جو کہ طرز فکر سے منسلک ہو کر عمومی نوعیت کے حیاتیاتی اور جنسیاتی عناصر سے جا ملتے ہیں جو مترجم کے ذہن میں ہیئت کی آگہی کا پتا دیتے ہیں۔ یوں تنقید ذات اور ذات کے ارتقا کا تقابل ہو جاتا ہے اور یہ ترجمے کے معروضی احوال یا اہلیت قرار پاتے ہیں کیوں کہ مترجم ایک ثقافت کو خلق کرتا ہے اور دوسری قسم یعنی اضافیت میں ردعمل کا تناظر اہمیت کا حامل ہوتا ہے۔ آفاقی اضافیت کا طریقہ عمل سے نفسیاتی حیاتیاتی اور متعین قسم کی ترجماتی ہیئت ابھرتی ہے اور آفاقی عقلیت پسندی سے ترجمہ ہونے والے متن کا ''نحو'' ایک سا لگتا ہے لیکن صوتی اور لسانی آہنگ میں تفاوت ہوتا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ زبان ہی ترجمے کے ذریعے ''دوسرے'' قاری کو دریافت کرتی ہے۔ یہ سب عقلیت کا آفاقی نظام و تناظر ہے۔

مترجم متن میں صداقت کا سراغ بھی لگاتا ہے اور ثقافتی تقابل کے بعد لسانی نظام میں جو تفاوت اور تحریمات کا تصادم ہے وہ بھی اپنے ترجمے کو ہدف میں شامل کرتا ہے مگر اصل متن کو متنی سطح پر معروضیت عطا نہیں کرتا ہے کیوں کہ ترجمے کے متن کا قاری اپنی مخصوص حیثیت سے وہ باتیں بھی خلق کر لیتا ہے جو کہ اصل مصنف اور مترجم کے ادراک میں بھی نہیں آتیں اور پھر مترجم ہدف متن سے اخلاقی اور تکنیکی طور پر وابستہ بھی ہوتا ہے اور یہی وابستگی مختلف نوع کے ثقافتی نتائج کے ادراکی متعلقات سے باہم ہو کر ترجمے کا ''کل'' حاصل کرتے ہیں۔ یہی تمام عوامل اور اصل اسلوب کو ممکن طور پر تزئین کر کے نئے نظریاتی اور عملی رموز کو تسخیر بھی کرتے ہیں۔ موضوع اور معروض کو ترجمے کے عمل میں دو اہم جہات تسلیم کیا گیا ہے۔ موضوع سے مراد ''قاری'' اور ''مترجم'' ہوتا ہے اور معروض ''اصل متن'' کو تسلیم کیا گیا ہے لہٰذا مترجم کے لیے ضروری ہوتا ہے کہ وہ قاری سے مطابقت پیدا کرے۔ مگر ترجمے کے عمل میں تفہیمی سطح پر مصنف، متن اور قاری کی تکوین کے ترجمے کی ''تخلیق''، ممکن ہوتی ہے۔ اُردو میں تراجم کی روایت اتنی ہی پرانی ہے جتنی اردو زبان کی تاریخ و روایت ہے۔ اردو ترجمہ کے سبب ہی اردو لسان و زبان کی نشو و نما ہوئی اور ہندوستان کے مختلف حصوں میں پروان چڑھی۔ اُردو میں تراجم کا سلسلہ سترھویں صدی کے ساتھ ہی شروع ہو چکا تھا۔ ملا وجہی نے ۱۶۳۵ء میں ''سب رس'' لکھی جو دکنی زبان سے ترجمہ کی گئی تھی۔ محققین کا خیال ہے کہ ''سب رس'' شاہ جی نیشاپوری کی فارسی کتاب ''دستور عشاق'' کا اردو ترجمہ ہے۔ اس کو اردو زبان کی پہلی رزمیہ تحریر بھی کہا جاتا ہے۔ نصیر الدین کی تحقیق کے مطابق ملا وجہی نے وجیہ الدین کی گجراتی کتاب کو ''سب رس'' کے نام سے ترجمہ کیا ہے ایک اور تحقیق کے مطابق اپنے زمانے کے صوفی اور شاعر شاہ میران جی (۱۴۹۶-۱۵۶۱) کی کتاب خدا نما (دکن) اردو میں ترجمہ کی جانے والی پہلی کتاب ہے۔ میران جی کا تعلق قطب شاہی زمانے سے تھا۔ حامد حسن قادری صاحب، شاہ میران جی کے اس ترجمے کو مشہور عربی مصنف ابو الفضائل عبداللہ بن محمد عین القضاۃ ہمدانی کی تصنیف ''تمہیدات ہمدانی'' کا ترجمہ بتاتے ہیں جو ۱۶۰۳ء میں رقم ہوا۔ ۱۶۷۳ء میں ایک کتاب جس نے اردو کے ترجمے کے آفاق میں نیا اضافہ کیا۔ اس کے مترجم کا نام میراں یعقوب ہے۔ انھوں نے دکن کے عماد الدین زبیری کی کتاب ''شمائل الاتقیا'' کو اردو کے قالب میں ڈھالا۔ اس ترجمے میں تصوف کے مباحث تھے۔

اٹھارھویں صدی (مغلیہ دور) میں شاہ ولی اللہ قادری نے ۱۷۰۴ء میں شیخ محمود کی فارسی کتاب ''معرفت السلوک'' کا اردو ترجمہ کیا۔ اس کے بعد عربی فارسی سے اردو میں ترجموں کا سلسلہ چل نکلا۔ طوطی نامہ کربل کتھا، شاہ رفیع الدین، شاہ عبدالقادر کا قرآن حکیم کا اردو ترجمہ، تحسین کی نوطرز مرصع

جیسے تراجم کے بعد جب فورٹ ولیم کالج کا قیام عمل میں آیا تو میر امن، حیدر بخش حیدری، میر شیر علی افسوس، نہال چند لاہوری، مرزا کاظم علی جوان، مرزا علی لطف، مولوی امانت اللہ شہید، شیخ حفیظ الدین، مظہر علی خان ولا، خلیل علی خان اشک، للولال جی، میر بہادر علی حسنی، اکرام علی اور بینی نرائن کے نام اردو کے چند اہم مترجمین کی صورت میں سامنے آتے ہیں۔ فورٹ ولیم کالج کے باہر محمد حسین کلیم دہلوی، حکیم شریف خان دہلوی، رجب علی بیگ سرور، کپتان ٹیلر، کپتان ٹامس روبک، جان پارکس لیڈک، نظام الدین چشتی، ہر چند گھوش، فقیر محمد گویا نے اردو تراجم میں بڑا نام کمایا۔ اسی زمانے میں اردو میں بہترین تراجم کا سفر جاری رہا۔ مغرب ومشرق کے تقریباً ہر اہم کلاسیک کو اردو میں منتقل کیا گیا ہے (فہرست طویل ہے)

ترجمے کو معاشرتی جبر سے بھی منسلک کیا گیا ہے۔ معاشرتی احوال سے بے چینی، بے اطمینانی، انسانوں کے ہاتھ انسانوں کا استحصال، نوآبادیات، سرخ، سفید اور نیلے سامراج کا پھیلاؤ، لاطینی امریکا میں سامراجیت کی ہٹ دھرمی، کمیونزم کا شور، امریکا اور افریقا میں نسلی تعصبات، ہندوستان پاکستان میں ایمرجنسی، مذہبی جنونیت، پاکستان میں وقفے وقفے سے مارشل لا کا نفاذ، شخصی آزادی کی سلبی، نئے ورلڈ آرڈر کا نقارہ، نائن الیون کے بعد کی عالمی صورت حال نے ترجمے کے آفاق کو وسیع کیا۔

موجودہ دنیا اختصاص کی دنیا ہے۔ ترجمے کو بھی اب تکنیکی عمل تصور کیا جاتا ہے کیوں کہ برقیاتی اور الیکٹرانک ترقی نے ترجمے پر اپنے مثبت تکنیکی اثرات ڈالے ہیں۔ اب مشینی طریقے سے سیکنڈوں میں ایک متن کو دوسرے لسانی متن میں منتقل کیا جاتا ہے۔ اسی کی مثال ابھی چند سال قبل ہونے والی برقی اور مشینی ترجمے سے دی جا سکتی ہے۔ مجھے اپنے ایک ایکوڈور (جنوبی امریکا) کے دوست کو مبارک باد کے لیے ''کارڈ'' بھجوانا تھا۔ اس کو انگریزی بہت کم آتی ہے۔ ہسپانوی زبان لکھنا میرے لیے ٹیڑھا مسئلہ ہے۔ میں نے پہلے کمپیوٹر سے مبارک باد کا کارڈ منتخب کیا۔ انگریزی میں مبارک باد کے کلمات لکھے پھر ہسپانوی زبان میں ایک سیکنڈ میں اس کا ترجمہ ہو گیا۔ کمپیوٹر کی اسکرین (مانیٹر) پر مختلف زبانوں کے نام درج تھے اس میں زبان کا انتخاب کر کے Keyboard پر صرف Enter کا بٹن دبایا اور پلک جھپکتے ہی پورا متن انگریزی سے ہسپانوی زبان میں منتقل ہو گیا۔ مگر افسوس تو اس بات کا ہوا کہ دنیا کی تقریباً ہر زبان ترجمے کے لیے موجود تھی مگر اُردو کا نام کہیں نہیں تھا۔ اس کے علاوہ بازار میں اب تو تراجم کے لیے ''ڈش'' بھی مل جاتی ہے۔

شروع کے دنوں میں جب اُردو ترجمہ کا زور ہوا تو لگتا تھا کہ ادبی سطح پر مترجم کی جگہ ادب میں اس

طرح نہیں بن پائی جیسے شاعر، افسانہ نگار، ناول نویس اور نقاد وغیرہ کو قدرے منفرد حیثیت سے دیکھا گیا لیکن ایک عرصے تک اردو میں مترجم ''منشی'' سے آگے نہ بڑھ سکا مگر بیسویں صدی میں اور اس کے بعد اردو ترجمے کی دنیا میں پڑھے لکھے اور مستحکم ذہن کے معروف ادیب وشعرا نظر آتے ان لوگوں نے اردو میں بہترین ترجمے کیے۔ بعض نے منھ کا ذائقہ بدلنے یا کاروباری نقطہ نظر سے بھی تراجم کیے اور تراجم میں یہ لوگ زیادہ سنجیدہ نہیں تھے اور ترجمے کے فن کو ''دل لگی'' تصور کرتے تھے مگر بعد میں ترجمے کی اہمیت کو اردو میں جلد ہی سمجھ لیا گیا اور وقت نے دیکھا کہ یہ ترجمے اردو ادب کا سرمایہ بنے۔ خاص طور پر پچھلی صدی میں مغرب ومشرق سے اردو میں بہترین ترجمے ہوئے یہ تمام ترجمے کے مشہور اور معروف ادیبوں اور شاعروں کے علاوہ قدرے کم معروف لکھنے والوں نے کیے جن میں محمد حسین آزاد، سر عبدالقادر، عبدالحلیم شرر، ہادی رسوا، سجاد حیدر یلدرم، پریم چندر، حسرت موہانی، ظفر علی خان، رتن ناتھ سرشار، مولوی عبدالحق، عزیز لکھنوی، ضامن کنستوری، غلام بھیک نیرنگ، تلوک چند محروم، منشی عنایت اللہ، نادر کوروی، حافظ محمود شیرانی، مخمور جالندھری، میراجی، منٹو، ن م راشد، علی سردار جعفری، احمد علی، فیض، اختر حسین رائے پوری، عزیز احمد، محمد حسن عسکری، جمیل جالبی، مجنوں گورکھپوری، محمد احسن فاروقی، انتظار حسین، محمد ہادی حسین، محمد سلیم الرحمان، ابن انشا، فہیم اعظمی، رضیہ سجاد ظہیر، قرۃ العین حیدر، کشور ناہید، انور زاہدی، منیر الدین احمد، اجمل کمال، ضمیر احمد، سید کاشف رضا، آصف فرخی، نگہت رضوی، محسن بھوپالی، حسن عابدی، حیدر جعفری سید، آشا پربھارت، ارمان نجمی کے نام ذہن میں آتے ہیں۔

اردو ادبی رسائل نے بھی ترجمے کے رجحان کو مستحکم بنانے میں مؤثر حصہ لیا۔ ایک زمانے میں ''دلگداز'' اور ''مخزن'' میں بڑے پائے کے تراجم شائع ہوتے رہے۔ تقسیم ہند کے بعد پاکستانی رسائل ماہ نو (لاہور)، ادب لطیف (لاہور) اور پھر ۸۰ء کے عشرے میں کراچی سے ''آج'' اور اکیسویں صدی کے شروع ہوتے ہی کراچی کے ہی ایک کتابی سلسلے ''دنیازاد'' میں بہترین ترجمے پڑھنے کو ملے جو کہ جدید ترین عالمی حسیت سے اردو سے روشناس کرواتے ہیں۔

یہ بات ہم جانتے ہیں کہ ترجمہ تحریری اور زبانی سطح پر ایک قدیم ترین انسانی مشق ہے اور ترجمہ ہی قاری کے لیے ممکنہ طور پر دیگر ثقافتوں کے مابین ابلاغ کر پاتا ہے۔ جس میں قاری مرکوز طور پر ہیئتی متن کے سیاق کو پائے ہوئے سیاق کی تمام کی تمام وظائفیت مزاج (بیوپار) کی حرکیت کو اپنے اندر سمو لیتا ہے لہٰذا یہ نہ تصور کر لیا جائے کہ تمام تراجم کا سیاق معروضی ہوتا ہے مگر ترجمے کا فن اختصاصی نوعیت کا ہوتا ہے لیکن ترجمے کے مخاطبے (ڈسکورس) میں تصویر کچھ یوں بن جاتی ہے جو ترجمے کے ابلاغ کے تناظر میں

پوشیدہ متنی ہیئت بھی ثابت ہوتی ہے۔

raheem 23-04-08\intiqad\pec-1.jpg not found.

بنیادی طور پر ترجمے کے نظریے کی چار سطحیں دریافت کی گئی ہیں۔

(۱) متن لسانی: (ہدفِ متن، دیگر متعلقہ متن)

(۲) ادراکی سطح: مترجم کا فیصلہ اور منہاجیات)

(۳) عمرانیاتی سطح: (ترجمے کا عمل، ترجمے کے مقاصد، قاری سے انسلاک، اختتامیہ)

(۴) ثقافتی سطح: (نظریاتی عناصر، ثقافتی ارتقا، مضبوط (بہ قوت) انسلاکات)

در اختتامیہ

ہر زمانے میں ترجمے کی ضرورت پڑتی ہے کیوں کہ نئے انکشافات، دریافتیں اور جدتِ حیات انھی کے سبب ممکن ہوتی ہے۔ اگر ادب زندگی کی صداقت پر یقین رکھتا ہے اور ادب کو ہی تنقیدِ ذات اور نقدِ معاشرت گردانتا ہے تو ترجمہ بھی ادب کا ایسا نقد فراہم کرتا ہے جو دو تہذیبوں کا تقابل کر کے نئی حسیت کو جنم دے کر فرد کے شعور میں اضافے کا سبب بنتا ہے۔ ترجمہ تہذیب و تمدن کی علامت ہے۔ ادبی تراجم کے سہارے سے قاری اپنی تنگ و تاریک دنیا سے نکل کر دوسری فضا میں سانسیں لیتا ہے اور نئی جمالیات، حسیت، نئی معاشرتی اقدار اور تحریمات سے اس کو معاملہ بندی کرنا پڑتی ہے۔ ترجمے کا انسلاک ذہنی مزاج (رویوں) سے متعلق ہوتا ہے۔ مترجم ہی کا نہیں بل کہ قاری کے لیے بھی یہ مسئلہ ہوتا ہے کہ وہ ایک طرف تو ایک زبان کو خوش آمدید کہہ رہا ہوتا ہے یا یہ بھی ممکن ہے کہ وہ نئی زبان کے ''غلبے'' کو اپنے اوپر حاوی کر رہا ہوتا ہے تو دوسری طرف یہ بھی ممکن ہے کہ وہ اپنی مقامی زبان پر ''قل'' پڑھ رہا ہوتا ہے۔ یوں زبان کی تقسیم کا احتمال بھی ہوتا ہے مگر ترجمے کے حوالے سے فرد کی جمالیات، حسیت اور انسانی جذبات کو حصوں میں نہیں بانٹا جا سکتا۔ ترجمہ بعض دفعہ اسٹیبلشمنٹ کے لیے ناپسندیدہ بھی ہوتا ہے کیوں کہ ترجمہ فکری و ذہنی کشادگی سے عبارت ہوتا ہے۔ ترجمہ ہو جانے کے بعد ترجمے کی تفہیم اور تشریحِ متن وقت کے ساتھ ساتھ نئی معنیات اور مفاہیم کے نئے گوشوں کی دریافت کا عمل بھی جاری رہتا ہے، جب ترجمہ معنیاتی دائرے میں داخل ہوتا ہے تو اس کی معنیاتی ہیئت، ماہیت اور نفسِ مضمون بھی اصل

ترجمہ شدہ متن سے مختلف ہوتا ہے۔

اس مضمون میں آ گہی کی آبلہ فریبی کو ادبی مخاطبے کی روشنی میں ادراک میں لانے کی کوشش کی گئی ہے جس میں تین عنصر اولین نوعیت کے ہوتے ہیں جو کہ ترجمے کی تفہیم کرتے ہیں۔

(۱) مصنف

(۲) متن

(۳) قاری

اور یہی تینوں عوامل ترجمے کی معنویت، معنیات اور نفس مضمون کی ماہیت کو متعین بھی کرتے ہیں۔

ہیئتی طریق کار کی مثال: کلیم الدین احمد

ڈاکٹر ناصر عباس نیر

ڈاکٹر ایف آر لیوس کے شاگرد، کلیم الدین احمد نے اپنے استاد سے محض طریق کار مستعار لیا۔ کلیم الدین احمد کو آئی اے رچرڈز کے درس میں بھی وقتاً فوقتاً شریک ہونے اور پوری مغربی تنقید کو بہ راہ راست اور کیمبرج جیسی درس گاہ میں پڑھنے کا موقع ملا، مگر اپنی اردو تنقید میں انھوں نے ایف آر لیوس کے طریق کار کو اختیار کیا۔ ایسا نہیں کہ انھوں نے مغربی تنقیدی نظریات سے کام نہیں لیا یا اُن سے آگاہی کا ثبوت اپنی تحریروں میں نہیں دیا۔ اصل یہ ہے کہ انھوں نے انیسویں صدی کے ورڈز ورتھ، شیلے، آرنلڈ کے تنقیدی تصورات اور بیسویں صدی کے ٹی۔ ایس ایلیٹ کے خیالات کا ذکر کیا ہے مگر انھیں ایک مخصوص تنقیدی طریق کار کے تحت وہ بہ روئے کار لائے ہیں۔ یہ طریق کار انھوں نے لیوس سے سیکھا۔ اپنی آپ بیتی ''اپنی تلاش میں'' میں اعتراف کرتے ہیں کہ ''ڈاکٹر لیوس نے مجھے نقاد بنایا۔'' (ص ۲۰۲) لیوس ہیئتی طریق کار (ادب اپنی ادبیت سے قائم ہوتا ہے... نہ کہ اپنے موضوع و مواد سے) کے پابند اور دوٹوک انداز میں اپنی آرا ظاہر کرنے میں یقین رکھتے تھے۔ وہ بلند تنقیدی معیارات قائم کرتے (جن کی بنیاد ہیئتی اصولوں پر ہوتی) پھر ان کی روشنی میں فن پاروں کا جائزہ لیتے اور اس ضمن میں کسی مصلحت اور سمجھوتے کو کام میں نہیں لاتے تھے۔ جیسا کہ ظاہر ہے یہ طریق کار اپنی نوعیت میں علمیاتی نہیں، محض اسلوبی ہے۔ کلیم الدین احمد کا تنقیدی طریق کار بھی یہی ہے۔

کلیم الدین احمد کی تنقید میں کیمبرج اپنی ہمہ گیریت کے ساتھ حل ہوا ہے نہ ظاہر! ہر چند لیوس کے طریق کار کے علاوہ کلیم الدین احمد نے آئی اے رچرڈ سے متاثر ہو کر ادبی تنقید کے اصول اور عملی تنقید (رچرڈز کی Principles of Literary Criticism اور Practical Criticism کی طرز پر) تحریر کی، لیوس کے Scrutiny کی طرز پر 'معاصر' کا اجرا کیا، مگر اپنی قابلِ ذکر اور 'حشر خیز' تنقیدات کی بنیاد جن

مغربی تنقیدی خیالات پر رکھی، وہ سنتیانا (George Santayana) کے ہیں یا آرنلڈ کے۔ گل نغمہ کے دیباچے، اردو شاعری پر ایک نظر اور میری تنقید، ایک باز دید، کے بیش تر مباحث سنتیانا سے ماخوذ ہیں اور اردو تنقید پر ایک نظر کا بنیادی خیال آرنلڈ سے مستعار ہے۔[1] یہ نہیں کہ انھیں سنتیانا یا آرنلڈ کے پورے نظامِ نقد سے دل چسپی ہے اور اسے وہ اپنے اساتذہ کے تنقیدی نظام پر ترجیح دیتے اور اس باب میں اقداری شعور کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ کلیم الدین کسی مغربی نقاد کے مکمل تنقیدی نظام سے آگاہ ہیں نہ پوری مغربی تنقید کی روایت کے تناظر کو ملحوظ رکھنے میں دل چسپی رکھتے ہیں۔ متعدد مقامات پر وہ مغربی تنقیدی اقوال اور خیالات کو محض اس لیے درج کرتے ہیں کہ وہ مغربی ہیں۔ ان کے یہاں مغربی تنقید کی اردو کے لیے موزونیت کا محض یہ جواز کافی ہے کہ وہ مغربی ہے، 'اردو شاعری پر ایک نظر' کے پہلے حصے میں انھوں نے شیلے، ورڈز ورتھ، آرنلڈ، لیوس اور ایلیٹ کے خیالات درج کیے ہیں۔ کلیم الدین احمد خیالات کے معانی کی بالائی سطح کو ملحوظ رکھتے ہیں، یہ خیالات کس پس منظر میں پیدا ہوئے اور ان کا کسی نقاد کے مجموعی تنقیدی نظام میں کیا مرتبہ ہے؟ اسے کلیم الدین احمد نے مسئلہ نہیں بنایا، صرف ایک مثال دیکھیے:

ایک ہی پیراگراف میں ایک طرف یہ کہتے ہیں کہ "شاعر اپنے عہد میں ادراک کے بلند ترین مقام پر ہوتا ہے... وہ جو کچھ کہتا ہے سمجھ بوجھ کر کہتا ہے۔" (اردو شاعری پر ایک نظر، ص ۳۷) اور دوسری طرف ایلیٹ کا یہ قول نقل کرتے ہیں "ہم کھانے کی بو سونگھتے ہیں، ٹائپ رائٹر کی آواز سنتے ہیں، سپنوزا پڑھتے ہیں اور ان میں ہر چیز اپنا تاثر چھوڑ جاتی ہے لیکن شاعری کی قوت حاسہ مختلف اور متضاد چیزوں میں ربط پیدا کرتی ہے۔" (ایضاً، ص ۸-۳۷) وہ یہ نہیں دیکھتے کہ اگر شاعر جو کچھ کہتا ہے، سمجھ بوجھ کر کہتا ہے یعنی وہ اپنے شعری اظہار میں پورے طور پر بیدار اور آگاہ ہوتا ہے تو مختلف اور متضاد چیزوں میں ربط کیوں کر پیدا ہوتا ہے؟ وہ آگے چل کر صاف لفظوں میں کہتے بھی ہیں کہ "آرٹسٹ جو کچھ کرتا ہے شعوری طور پر کرتا ہے اور ہر فنی کارنامہ ایک شعوری عمل ہے (ایضاً، ص ۱-۸۰) آخر الذکر عمل تخیل کا ہے۔ بیداری کا تعلق شعور و ادراک سے ہے۔ تخیل اور شعور کا عمل متضاد ہے۔ تخیل تضاد میں ربط اور شعور اشیا کو اجزا میں بانٹتا اور ان میں تضاد و اختلاف کو سامنے لاتا ہے۔ شعری عمل میں ان کا کردار ایک ساتھ یا پہلے اور بعد میں ہوتا ہے اور ان کی صورت کیا ہوتی ہے؟ کلیم الدین احمد ان منطقی مسائل پر کوئی توجہ نہیں دیتے۔ مغرب ایک استناد اور اتھارٹی ہے۔ ہر استناد یا اتھارٹی کی متابعت کرنے والا بھی کوئی نہ کوئی ہوتا ہے، کلیم الدین احمد کے یہاں یہ مشرقی اور اردو ادب ہے۔ محض یہ نہیں کہ وہ مغربی تنقیدی معیارات کے تحت اردو ادب کا جائزہ لیتے ہوں، بل کہ مغربی تنقیدی استناد کے تحت انھیں اردو ادب (تنقید اور شاعری) غیر معتبر نظر آتے ہیں۔

''غزل کی بے ربطی مسلم ہے اور اسی بے ربطی کی وجہ سے غزل مغربی ادب میں مقبول نہ ہو سکی۔'' (اردو شاعری پر ایک نظر، ص ۶۷)

''اس غزل (غالب کی غزل ع غیر لیں محفل میں بوسے جام کے) پر سرسری نظر ڈالنے سے معلوم ہوتا ہے کہ شعروں میں کچھ مشابہت اور مناسبت ہے۔ سب ہم وزن، ہم قافیہ اور ہم ردیف ہیں۔ ظاہر مطابقت کی وجہ سے خیال ہوتا ہے کہ باطنی مطابقت بھی ہو گی اور ان شعروں میں معنی کے لحاظ سے ربط و تسلسل اور ارتقائے خیال ہوگا، لیکن یہ خیال غلط ہے... پڑھنے والے کے ذہن میں کسی مکمل تجربے کی تصویر اجاگر نہیں ہوتی بل کہ چند پراگندہ خیالات اور نقوش جم جاتے ہیں... ان میں وہ ربط و تسلسل، وہ ارتقائے خیال نہیں۔ جو کسی پر ودوم کی نظم کے مختلف بندوں میں ہے۔'' (ایضاً، ص ۶۱)

''مغربی شاعری میں ایک صنف ہے، جسے اوڈ کہتے ہیں۔ یہ کچھ قصیدہ سے ملتی جلتی ہے... مغربی شاعری (کی اس صنف) میں اس قسم کی غلطی نہیں ملتی جو قصیدہ کی کم مائیگی کا سبب ہے، اوڈ میں ہر قسم کے تجربات سما سکتے ہیں۔ اس کا میدان قصیدہ کے میدان کی طرح تنگ نہیں، وسیع و فراخ ہے۔'' (ایضاً، ص ۲۴۲)

گویا کلیم الدین احمد کے نزدیک انگریزی ادب کی ہر صنف ایک معیار ہے، جس پر اردو شاعری پوری نہیں اترتی، اس لیے یہ در یا بُرد کرنے کے قابل ہے۔ واضح رہے کہ کلیم الدین احمد انگریزی اور اردو ادبیات کا تقابلی مطالعہ نہیں کرتے، ایک کی اتھارٹی سے دوسرے کو دیکھتے اور مسترد کرتے ہیں۔ اگر وہ تقابل کرتے تو انھیں اوّلاً تسلیم کرنا پڑتا کہ ادب کی قدری سطح پر دونوں مساوی ہیں۔ چناں چہ وہ محض اشتراکات و اختلافات سامنے لاتے اور مزید توفیق ملتی تو اشتراکات و اختلافات کی نوعیتوں اور ان کے محرکات کی نشان دہی کرتے۔

کلیم الدین احمد کے لیے مغربی تنقیدی تصورات اتھارٹی ہیں۔ اتھارٹی کا یہ تصور اصول موضوعہ ہے۔ انھوں نے مغربی تنقید کا خالص علمی اور معروضی مطالعہ نہیں، 'اقتداری مطالعہ' کیا ہے۔ خالص علمی اور معروضی مطالعہ مکالمے کی کیفیت کو جنم دیتا اور سوالات ابھارتا ہے، جب کہ اقتداری مطالعے میں محض 'منفعل قبولیت' ہوتی ہے۔ ایک فکر کی برتری کو بس قبول کیا جاتا اور اپنی ساری ذہنی توانائیوں کو اس فکر کی شرح میں صرف کیا جاتا ہے، یہ عمل سراسر نو آبادیاتی آئیڈیالوجی کے زیر اثر ہونے کا نتیجہ ہے۔ (۲) منفعل قبولیت، کلیم الدین احمد کو مغربی تنقید کے تصورات کو ان کے تناظر سے الگ کر کے دیکھنے اور

آزمانے کی تحریک دیتی ہے۔اس امر کی سب سے قوی مثال اردو غزل کو نیم وحشی صنف قرار دینا ہے۔

''میری تنقید...ایک بازدید'' میں کلیم الدین نے لکھا ہے کہ ''میں نے قارئین کی اشک شوئی کے لیے انگریزی شاعر براؤننگ کا حوالہ بھی دیا ہے، وہ نظمیں لکھتا ہے، غزلیں نہیں، لیکن اس کی نظموں کو بھی Santayana نے نیم وحشی کہا ہے۔'' (ص ۷)اور'اردو شاعری پر ایک نظر'' کے حواشی میں جارج سنتیانا کی کتاب Interpretations of Poetry and Religion کے باب ہفتم سے کچھ اقتباسات بھی دے ہوئے ہیں، جن میں 'وحشت کی شاعری' کی وضاحت کی گئی ہے۔اپنے مغربی سرچشموں کی نشان دہی کر کے کلیم الدین احمد نے یقیناً علمی دیانت داری کا ثبوت دیا ہے، مگر اس کا کیا کیا جائے کہ سنتیانا نے جس تناظر میں 'وحشت کی شاعری' کا باب باندھا ہے، اسے کلیم الدین احمد نے یک سر نظر انداز کیا ہے۔اس ضمن میں پہلی بات یہ ہے کہ سنتیانا نے صرف براؤننگ کی شاعری کو نہیں، والٹ وٹ مین کی شاعری کو بھی وحشت کی شاعری کہا ہے۔ تاج پیامی نے وضاحت کی ہے کہ سنتیانا کے علاوہ تین مزید جگہوں پر وحشی اور نیم وحشی کا استعمال مغربی ادب، انگریزی زبان اور شاعری کے لیے ہوا۔ (۳) Leconte de Lisle نے اپنی نظموں کے مجموعے کا نام Barbarian Poems رکھا، Gilbet Height نے ملٹن پر الزام لگایا کہ اس نے زبان کو وحشی بنایا۔ تھامس لو پی کاک نے اپنے مضمون The Four Ages of Poetry میں رومانوی دور کو Semi-barbarian in a civilized society کہا (صاعقہ طور، ص ۱۰-۲۰۹) تاج پیامی نے یہ تصریح بھی کی ہے کہ ''کسی مغربی ناقد نے صنف نظم کو نیم وحشی نہیں کہا بل کہ مخصوص شاعر یا مخصوص دور کی شاعری کو نیم وحشی کہا۔'' (ایضاً ص ۱۲-۲۱۱) جب کہ کلیم الدین احمد نے صنف غزل کو ہی نیم وحشی کہا ہے۔

پیش نظر رہے کہ جارج سنتیانا سمیت کسی مغربی نقاد نے وحشت(Barbarism) کو منفی اور تحقیری معنوں میں نہیں، سائنسی مفہوم میں استعمال کیا ہے اور سائنس کو اقدار سے نہیں، صرف توضیح سے غرض ہوتی ہے۔ وحشت کو انسانی تاریخ اور تہذیب کا ایک دور کہا گیا ہے، جس کے اپنے مخصوص اوصاف ہیں۔ یہ اوصاف موجودہ تمدن سے مختلف ہیں، مگر یہ نہ کم تر ہیں نہ حقیر۔ پر ہمارے کلیم الدین احمد غزل کو نیم وحشی کہہ کر اس کی اور غزل گو شعرا کی تحقیر کرتے ہیں، اگر چہ وہ وضاحت کرتے ہیں کہ ''میں نے غزل کو نیم وحشی صنفِ شاعری کہا ہے۔غزل گو شعرا کو نیم وحشی نہیں کہا ہے۔غزل گو شاعر مہذب ہو سکتا ہے۔البتہ جب وہ صنفِ غزل میں اس کے مخصوص اوصاف کے ساتھ طبع آزما ہو گا تو نتیجہ ایک نیم وحشی کارنامہ ہو گا۔'' (میری تنقید ایک...بازدید، ص ۸) مگر اس سے اتنا تو معلوم ہوتا ہے کہ جب شاعر غزل کہہ رہا ہوتا ہے تو

گویا 'عالم وحشت' میں ہوتا ہے، نیز وہ قطعیت سے کہتے ہیں کہ "بربریت اور تہذیب میں مشرقین کا فرق ہے اور اس فرق کی سمجھ تہذیب کی ایک نشانی ہے۔ (اردو شاعری پر ایک نظر، ص ۶۹) بربریت کا یہ یک سر غیر سائنسی اور غیر مغربی تصور ہے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ اسے وہ مغرب سے لیتے ہیں، مگر مخصوص تعبیر کر کے اس کا اطلاق اردو غزل پر کرتے ہیں۔

کلیم الدین احمد نے وحشی کی جن صفات کا ذکر کیا ہے، وہ لفظ بہ لفظ سنتیانا کی عبارت کا ترجمہ ہیں۔ سنتیانا کا حوالہ کلیم الدین کے متن میں موجود نہیں، تاہم حواشی میں سنتیانا کی متعلقہ عبارت درج کر دی گئی ہے:

"وحشی اپنے جذبات کے وجود کو ان کے وجود کی کافی وجہ سمجھتا ہے۔ وہ اپنے جذبات کی ماہیت اور ان کے اسباب کو نہیں سمجھتا اور نہ ان کی غرض و غایت کو پہچانتا ہے۔ احساسات و اعمال کو وہ غور و فکر پر ترجیح دیتا ہے۔ فطری خواہشوں کی تکمیل اس کی نظروں میں اصل زندگی ہے۔ زندگی کے زور اور بھراؤ کی وہ قدر کرتا ہے، جوش کی شدت، جذبات کے ہیجان میں اسے مسرت ملتی ہے، لیکن زندگی کے مقصد کا وہ سراغ نہیں لگا تا اور نہ زندگی کی 'صورت' پر غور و فکر کرتا ہے۔ کم زوری اور کمی کو وہ حقارت کی نظر سے دیکھتا ہے اور جو چیزیں رفعتوں کی حامل ہیں انھیں نہیں پہچانتا۔" (اردو شاعری پر ایک نظر، ص ۷۰-۶۹)

اب سنتیانا عبارت ملاحظہ ہو:

"For the barbarian is the man who regards his passions as their own excuse for being; who does not domesticate them either by understanding their cause or by conceiving their ideal goal. He is the man who does not know his derivations nor perceive his tendencies, but who merely feels and acts, valuing in his life its force and its filling, but being careless of its purpose and its form. His delight is in abundance and vehemence; his art, like his life, shows an exclusive respect for quantity and splendour of materials. His scorn for what is poorer and weaker than him self is

only surpassed by his ignorance of what is higher."

(Interpretations of Poetry and Religion, P. 176-7)

سنتیانا کی عبارت اور کلیم الدین احمد کے ترجمے سے کہیں ظاہر نہیں ہوتا کہ "وحشی" غیر مہذب (uncivilized) ہوتا ہے صرف یہ معلوم ہوتا ہے کہ خود آگاہ نہیں ہوتا۔ خود آگاہی من وتو کی تقسیم کا نتیجہ اور مظہر ہے۔ وحشی اس تقسیم سے محفوظ ہونے کی وجہ سے اپنے اردگرد سے وحدت کا رشتہ رکھتا ہے مگر اس رشتے سے آگاہ نہیں ہوتا۔ وہ اس وحدت کے بل بوتے پر زندگی کا تجربہ کرتا ہے۔ اردگرد میں جذباتی شرکت کرتا ہے اور اس 'اسرار' کو پوری شدت سے محسوس کرتا ہے، جو ہر شے کی روح رواں ہے۔ چناں چہ وحشی نہ صرف پوری طرح اس 'روح' سے inspired ہوتا ہے، بل کہ جو آرٹ تخلیق کرتا ہے، اس میں بھی انسپریشن پوری شدت سے سرایت کیے ہوتی ہے۔ جارج سنتیانا نے 'وحشت کی شاعری' کے اوصاف بیان کرتے ہوئے لکھا ہے۔

"It can play with sense and passion the more readily and freely in that it does not aspire to subordinate them to clear thought or a tenable attitude of the will. It can impart the transitive emotions which it expresses; it can find many partial harmonies of mood and fancy; it can, by virtue of its red-hot irrationality, utter wilder cries, surrender itself and us to more absolute passion, and heap up a more indiscriminate wealth of images than belong to poets of seasoned experience or of heavenly inspiration."   (IBID, P. 174)

سنتیانا وحشت کی شاعری کی وضاحت، معاصر مغربی شاعری کی خصوصیات کی نشان دہی کی خاطر کرتا ہے۔ اُس کے نزدیک معاصر مغربی شاعری "کسی اعلیٰ حکمت اور انسانی زندگی اور اس کے معانی کی تخیلی ترجمانی کی اہلیت سے محروم ہے۔ ہمارے شاعر ٹکڑوں اور دھجیوں کے شاعر ہیں۔ وہ کلّی وژن نہیں رکھتے، کلّی حقیقت کو گرفت میں نہیں لا سکتے، نتیجتاً دانش مندانہ اور مستحکم مثالیت پسندی کی صلاحیت نہیں رکھتے۔" (ایضاً، ص ۱۶۸)
سنتیانا یہ بھی واضح کرتا ہے کہ معاصر شاعری کے مقابلے میں، عہد وحشت کی شاعری آدرش کی شاعری تھی، اس

شاعری میں اگر فوری جذباتی شدت اور تلوّن تھا تو جمال، تنظیم اور تکمیلیت بھی تھی، مگر اب شاعری میں محض تذبذب اور تلوّن ہے۔ مختصراً یہ کہ یہ شاعری "وحشت کی شاعری" ہے، تاہم معاصر شاعری، وحشت کی شاعری کی تکمیلیت سے محروم، مگر تلوّن اور تذبذب سے بھرپور ہے، جو وحشت کی شاعری کا خاصا ہے۔

سنتیانا اس کا سبب معاصر مغربی تہذیب میں تلاش کرتا ہے، جو عمومی اخلاقی بحران اور تخئیلی سقوط (Imaginative disintegration) سے عبارت ہے۔ معاصر شاعری اسی صورتِ حال کی لسانی بازگشت ہے۔ ایضاً، ص ۱۶۹) معاصر مغربی تہذیب کی یہ صورتِ حال بہ قول سنتیانا، اس ثنویت کی وجہ سے پیدا ہوئی ہے، جس کا کوئی مداوا اب مغربی تہذیب کے پاس نہیں۔ یہ ثنویت کلاسیکی ادب و شائستگی اور عیسائی ترحم کی وجہ سے پیدا ہوئی ہے۔ اوّل الذکر 'کافرانہ' اور آخر الذکر 'الہامی' ہے: دونوں میں تضاد ہے۔ اب نہ کلّی کافر ہونا ممکن ہے نہ پورا عیسائی بننا۔ آدمی ایک وقت میں دو آقاؤں کی خدمت سرانجام نہیں دے سکتا! (ایضاً) اس ثنویت کی وجہ سے موجودہ شاعری بھی کلّی وژن سے عاری اور جز پسند ہے اور اسی پر قانع ہے۔ سنتیانا اس 'تھیسس' کی توضیح براؤننگ اور وٹ مین کی شاعری کی مدد سے کرتا ہے۔

سنتیانا کا یہ تھیسس اس کا اپنا نہیں، بڑی حد تک ہیگل سے مستعار ہے۔ ہیگل نے رومانوی فلسفیانہ فکر کے تحت آرٹ کی تاریخ کا جدلیاتی خاکہ پیش کیا تھا۔ اس کے نزدیک آرٹ تین مراحل سے گزرا ہے: علامتی، کلاسیکی اور رومانوی۔ ہیگل نے علامتی آرٹ کی جن خصوصیات کی نشان دہی کی ہے، یہ کم و بیش وہی ہیں، جو سنتیانا نے عہدِ وحشت کی شاعری کے ضمن میں پیش کی ہیں۔ آرٹ اپنے رومانوی مفہوم میں حس اور خیال کا مجموعہ ہے۔ علامتی آرٹ میں حس اور خیال موجود ہوتے مگر ایک دوسرے میں اس طور ضم ہوتے ہیں کہ انھیں نہ الگ کر کے دکھایا جا سکتا اور نہ علامتی آرٹ کے مشاہدے اور مطالعے سے الگ الگ متصور کیا جا سکتا ہے۔ ایسا اس وقت ممکن ہوتا ہے، جب خیال تشکیلی اصول بنتا ہے۔ علامتی آرٹ میں اشیا کو اسی طرح پیش کیا جاتا ہے، جیسی وہ ہیں (Literary Theory from Plato to Barthes, p 64) مشرقی اور مصری آرٹ اس کی مثال ہے، جب کہ ادب میں جان وروں کی کہانیاں، علامتی آرٹ کی نمائندہ ہیں۔ علامتی آرٹ، بہ قول رچرڈ ہارلینڈ، تمثیل (Allegory) کے قریب ہے (ایضاً)۔ گویا علامتی آرٹ میں اشیا کسی اور شے کی نہیں، وہ خود اپنے آپ میں علامت ہوتی ہیں۔ کسی اور شے کی علامت بننے میں، شے اور علامت میں فاصلہ پیدا ہوتا ہے، جب کہ اپنے آپ میں علامت ہونے کا مطلب اس فاصلے کا نہ ہونا اور خیال کا حس یا حس کا خیال ہونا ہے، کچھ اس طور کہ کوئی ایک دوسرے کے مقابلے میں نہ تو نمایاں ہو نہ

مدھم! چوں کہ علامتی آرٹ میں خیال تشکیلی اصول نہیں ہوتا، اس لیے یہ آرٹ کلاسیکی آرٹ کے مقابلے میں مختصراً اور اجمالی ہوتا ہے (جان وروں کی کہانیاں مختصر ہوتی ہیں اور بڑی کہانیوں میں چھوٹی چھوٹی کہانیاں اپنے آپ میں مکمل ہوتی ہیں) کلاسیکی آرٹ میں خیال تشکیلی اصول بن جاتا ہے، نتیجتاً حس اور خیال کی مثالی وحدت وجود میں آتی ہے۔ کلاسیکی آرٹ کا حسی پہلو، خیال سے متشکل ہوتا ہے اور اس کی کامل نمائندگی کرتا ہے۔ ہیگل اس کی مثال میں ہومر کے رزمیے اور سوفوکلیس کے ڈراموں کو پیش کرتا ہے۔ کلاسیکی آرٹ کے بعد رومانوی آرٹ کا مرحلہ آتا ہے، جس میں حس اور خیال کی وحدت ٹوٹ جاتی ہے: خیال، حس پر حاوی ہو جاتا ہے۔ اس سے آرٹ کی جمالیاتی سطح گر جاتی ہے، مگر روحانی سطح بلند ہو جاتی ہے۔ ہیگل کے نزدیک مغربی رومانوی آرٹ کی روحانی سطح کے بلند ہونے کا سرچشمہ اُس ثنویت میں ہے، جو عیسائی تصور کائنات میں مضمر ہے۔ عیسائی تصور کائنات دنیا اور عقبیٰ کی تقسیم پر استوار ہے۔ دنیا یا حس کے ذریعے، عقبیٰ یا خیال ایک رسائی کی کوشش کی جاتی ہے، مگر کوشش کام یاب نہیں ہوتی، نارسائی کا الم ناک تجربہ ہوتا ہے۔ رومانوی آرٹ نارسائی کے اس تجربے کو لکھتا اور اپنی روحانی سطح کو بلند کرتا ہے۔ ڈیوڈ سمپسن نے ہیگل کے نقطۂ نظر کی وضاحت میں لکھا ہے:

> "Christian (and hence Romanticism) art dramatizes its own insufficiency: it can only use what is to hand (the world of things, images) to signify what it cannot represent or speak but feels to be of absolute importance (the next world, the real world)"
>
> ("Romanticism, Criticism and Theory" in British Romanticism (ed. Stuart Curran), p. 10)

اس طور سنتیانا، بنیادی خیال ہیگل سے لیتا، مگر عیسائی تصور کائنات اور شاعری کے تعلق کی وضاحت مختلف انداز میں کرتا ہے۔ ہیگل عیسائی تصور کائنات کی ثنویت کو رومانوی شاعری کی بلند روحانی سطح کا سرچشمہ ٹھہراتا، جب کہ سنتیانا اس ثنویت کو "عمومی اخلاقی بحران اور تخیلی سقوط" کا ذمہ دار قرار دیتا ہے۔ غالباً وجہ یہ ہے کہ ہیگل کے پیش نظر جرمن گوئٹے ہے اور سنتیانا نے اپنے سامنے برطانوی براؤننگ اور امریکی والٹ وٹ مین کو رکھا ہے۔

کلیم الدین احمد نے اردو غزل کو نیم وحشی صنفِ سخن قرار دیتے ہوئے نہ تو یہ بات پیش نظر رکھی کہ سنتیانا نے آخر کس تناظر میں براؤننگ اور وٹ مین کی شاعری کو وحشی شاعری کی مثال کہا ہے اور نہ یہ امر ملحوظ رکھا کہ سنتیانا نے جب مذکورہ شعرا کی نظموں کو ''وحشیانہ شاعری'' سے تعبیر کیا تو اس کا محرک مغربی تہذیب کی ثنویت میں تلاش کیا۔ کلیم الدین احمد نے وحشت کو خود غزل کی شعریات میں تلاش کیا ہے۔ یہ کہ ''غزل کے شعروں میں ربط نہیں، غزل میں ارتقائے خیال نہیں، غزل میں کوئی مکمل تجربہ نہیں...(غزل کا شاعر اور وحشی) جزئیات کے حسن کو سمجھ سکتا ہے لیکن صورت، فورم کے حسن اور تکمیل سے بے اعتنائی برتتا ہے۔'' (میری تنقید، ایک بازدید، ص ۶) غزل سے یہ سارے مطالبات مغربی نظم کے اس تصور کے پیدا کردہ ہیں، جو بنیادی طور پر مغربی غنایئے (Lyric)، طویل مرثیے (elegy) اور اوڈ کا ہے۔ ان نظموں میں ربط اور ارتقائے خیال ہوتا ہے، مکمل تجربہ ہوتا ہے۔ مغربی نظم کی یہ خصوصیات ان کے لیے بلند تنقیدی معیارات نہیں۔ کلیم الدین احمد ان پر پختہ اعتقاد رکھتے اور ان کی رُو سے اردو غزل کا جائزہ، لیوس کی طرح دوٹوک انداز میں لیتے ہیں۔ وہ ان معیارات کو نظریے اور تصور کی سطح پر نہیں، طریق کار کے طور پر لیتے ہیں۔ کلیم الدین احمد نے جدید مغربی نظم (Free Verse) کو یہاں سامنے نہیں رکھا، جس میں ارتقائے خیال کی یہ صورت نہیں ہوتی۔ والٹ وٹ مین (Leaves of Graces) سے لے کر ٹی۔ ایس ایلیٹ تک کی شاعری 'پرانی مغربی نظم' کے تسلسل خیال کو توڑنے اور مختلف متفرق تمثالوں کو جوڑنے سے عبارت ہے۔

ایک صنف اور اس صنف کے مخصوص اسالیب کی توقع کسی دوسری صنف سے اصولاً غلط ہے۔ ادبی اصناف صدیوں کے تہذیبی عمل اور جمالیاتی اعتقادات کے بعد کسی سماج میں قائم ہوتی ہیں۔ اصناف کے قائم ہوجانے کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ وہ اصناف، اس سماج کے جمالیاتی اور ثقافتی (اور بعض اوقات اخلاقی و سیاسی بھی) مطالبات کو پورا کرنے پر قادر ہیں۔ اصناف اور ''سماجی مطالبات'' میں رشتہ نہ تو منطقی ہوتا ہے اور نہ آفاقی، یعنی ضروری نہیں کہ اگر کلاسیکی مغربی نظم مکمل تجربے کو پیش کرتی ہے تو فارسی و اردو غزل بھی مکمل تجربے کو پیش کرے۔ پھر 'مکمل تجربے' کا مطلب بھی ہر جگہ یکساں نہیں ہوتا۔ اوڈیسی، طربیہ خداوندی، جنت گم گشتہ، ہیملٹ، مثنوی معنوی، جاوید نامہ اور مغربی غنائی نظموں اور اردو مثنویوں کے مکمل تجربات کا مفہوم ہرگز یکساں نہیں ہے۔ اصناف اور سماجی مطالبات خالص ثقافتی اعتقادات و رسومات کے ذریعے ہم آہنگ ہوتے ہیں۔

اگر کلیم الدین احمد غزل کے ہیئتی و شعریاتی اوصاف کو اس کے تہذیبی تناظر میں رکھ کر دیکھتے تو

مختلف نتائج تک پہنچتے۔ اس امر کا مطالبہ کلیم الدین احمد سے اس لیے روا ہے کہ انھوں نے جس سے متاثر ہو کر غزل کو نیم وحشی قرار دیا ہے، اس نے دو مغربی شعرا کی نظموں کو تہذیبی تناظر میں وحشیانہ کہا ہے۔ (نظم کی صنف کو ستیانا نے وحشیانہ نہیں کہا، اس لیے کلیم الدین احمد اگر کچھ غزل گووں کی شاعری کو وحشیانہ قرار دیتے تو اس کا کچھ جواز بھی ہوتا۔)

کلیم الدین احمد کے سامنے اہم سوال یہ ہوتا کہ کیا عیسائی تصور کائنات اور اسلامی تصور کائنات یا ہند اسلامی تصور کائنات میں اس طرح کی ثنویت موجود ہے، جو مغرب میں وحشیانہ شاعری کی بعض مثالوں کا محرک بنتی ہے؟ یا ایسا فرض کیا گیا ہے؟ مگر یہ سوال اٹھانے سے پہلے یہ طے کرنا ضروری ہوتا کہ غزل بہ طور صنف کیا اسلامی تصور کائنات کی نمائندہ ہے یا اسلامی تصور کائنات سے پیدا ہونے والی تہذیبی صورت حال، بحران (اگر کوئی ہے) کی تخیلی ترجمان ہے؟ مگر کلیم الدین یہ سوالات اسی وقت اٹھا سکتے، جب وہ ہیئتی طریق کار کو ترک کرتے! ہیئتی طریق کار انھیں، متن کے سماجی و تہذیبی تناظر کی طرف رُخ کرنے ہی نہیں دیتا تھا!

حواشی

۱۔ کلیم الدین احمد نے ''اردو تنقید پر ایک نظر'' میں اردو تنقید کے مطالعے میں یہ اصول پیش نظر رکھا ہے:

''بہت سی کتابیں ایسی ہوتی ہیں جو اپنے زمانے میں بالکل نئی معلوم ہوتی ہیں۔ ان میں ایسی باتیں ہوتی ہیں جو معاصرین کو دل چسپ، معنی خیز اور مفید نظر آتی ہیں۔ پھر زمانہ آگے بڑھ جاتا ہے... ان کی اہمیت صرف تاریخی رہ جاتی ہے۔ تاریخی اہمیت اور چیز ہے، ادبی اور فنی اہمیت کچھ اور تاریخی اہمیت، ادبی اہمیت کا بدل نہیں ہو سکتی۔'' (اردو تنقید پر ایک نظر، ص ۷۶)

یہ اصول آرنلڈ سے مستعار ہے، ادب کی تاریخی و ادبی اہمیت اور ان میں فرق آرنلڈ نے کیا ہے۔ آرنلڈ نے ان دو کے علاوہ شخصی جانچ (estimate) کا ذکر بھی کیا ہے۔ تاریخی اہمیت ایک خاص تاریخی عہد کے لیے، شخصی اہمیت ایک خاص شخص کے لیے، جب کہ ادبی اہمیت شخص و زمانہ سے ماورا اور مستقل ہوتی ہے۔ (دیکھیے: آر اے سکاٹ جیمز کی کتاب The Making of Literature ص ۲۷۶ تا ۲۸۲) کلیم الدین احمد نے اردو تنقید کے ایک بڑے حصے کو تاریخی اہمیت یعنی وقتی اہمیت کا حامل قرار دے کر ہدف تنقید بنایا ہے۔ حالاں کہ 'تاریخی اہمیت' کی حامل کتب بھی قابل ملامت نہیں،

آئندہ زمانوں کی فکری ترقی کے لیے اپنے کردار کی وجہ سے قابل توجہ ہوتی ہیں۔ کلیم الدین احمد کے یہاں یہ تضاد بھی ہے کہ اگر اردو تنقید کا بڑا حصہ تاریخی اہمیت کا حامل ہے (اور یہ درست ہے) اور ''اردو تنقید کا وجود محض فرضی، اقلیدس کا خیالی نکتہ یا معشوق کی موہوم کمر'' (اردو تنقید پر ایک نظر، ص ۱۰) ہے تو ایک فرضی وجود پر پورے چار سو صفحات لکھ ڈالنے کا جواز؟

۲- نوآبادیاتی آئیڈیالوجی کو کلیم الدین احمد نے کم وبیش اسی سطح پر قبول کیا ہے، جس سطح پر حالی نے کیا تھا۔ کلیم الدین، حالی کے نقاد اور حالی ہی کے متبع ہیں۔ غزل پر کلیم الدین احمد کے بعض اعتراضات کی نوعیت حالی کے غزل پر ان اعتراضات سے مماثل ہے جن کا آغاز نوآبادیاتی آئیڈیالوجی کے غلبے کی خاطر کیا گیا تھا۔ دونوں غزل میں مبالغے، شوکت الفاظ، غیر فطری مضامین کے نکتہ چین ہیں۔ چناں چہ پروفیسر عبدالواسع کا یہ کہنا کچھ غلط معلوم نہیں ہوتا کہ ''حالی نہ ہوتے تو کلیم الدین احمد بھی نہ ہوتے۔'' (کلیم الدین احمد سیمی نار کے مقالے، ص ۸۶)

۳- Barbarian کا ایک تصور میتھیو آرنلڈ کے یہاں بھی ملتا ہے۔ آرنلڈ متوسط طبقے کے کلچر کو Philistines اور اشرافیہ کے کلچر کو The Barbarian قرار دیتا ہے۔ آخر الذکر کی خصوصیات خود آرنلڈ کے لفظوں میں دیکھیے:

"The Barbarians brought with them that staunch individualism, ... and that passion for doing as one likes, for the assertion of personal liberty... the Barbarians, again, had the passion for field-sports; and they have handed it on to our aristocratic class, who of this passion too, as of the passion for asserting one's personal liberty, are the great natural strong hold. The care of the Barbarians for the body, and for all manly exercises; the vigour, good looks, and fine complexion which they acquired and perpetuated in their families by the means, --- all this may be observed still in our aristocratic class."

(Passages from the prose writings of

Mathew Arnold, p. 62-3)

گویا کہ انفرادیت پسندی، شخصی آزادی، جسمانی طاقت، کھیل۔ یہ ''اشرافیہ وحشیانہ پن'' کی علامت ہیں اور یہ اُن خصوصیات سے بالکل مختلف ہیں، جو سنتیانا نے پیش کی ہیں اور جنھیں کلیم الدین احمد نے راہ نما بنایا ہے۔

جدید اردو نظم میں ہیئت کے تنوّعات

ڈاکٹر ضیاء الحسن

اردو تنقید میں ہیئت کا لفظ دو مفاہیم میں استعمال ہوا ہے۔ ایک اپنے اصطلاحی معنوں میں یعنی نظم کی بیرونی ساخت کے حوالے سے اور دوسرا ہیئت ترکیبی کے مفہوم میں جس میں آہنگ و بحور، علامتیں، استعارے اور لفظیات وغیرہ زیر بحث آتے ہیں۔ ہیئت ترکیبی کے نقطۂ نظر سے دیکھیں تو ہر شاعر دوسرے شاعر سے اور ہر نظم دوسری نظم سے مختلف انداز میں ظہور پذیر ہوتی ہے، اس لیے ہمارے پیش نظر اس مضمون میں ہیئت کے اصطلاحی معنی رہیں گے۔ ہمارا مقصود جدید اردو نظم میں رونما ہونے والی ہیئتی تبدیلیاں اور اسباب وعناصر کا سراغ لگانا ہے جن کے تحت یہ تبدیلیاں رونما ہوتی رہی ہیں۔

اردو شاعری کے کلاسیکی ادوار میں مختلف پابند ہیئتیں مروج رہی ہیں جن میں غزل، مسدس، مخمس، مثنوی، قصیدہ، ترکیب بند اور ترجیع بند کو زیادہ توجہ ملی۔ ان ہیئتوں میں غزل کو یہ اعزاز حاصل ہے کہ وہ ہند ایرانی تہذیب کی نمائندہ ہیئت قرار پائی اور اس تہذیب نے غزل کے پردے میں اپنا اظہار کیا۔ اگرچہ ان ادوار میں قصیدے اور مثنوی کو بھی خوب پذیرائی ملی اور مرثیہ نگاری کے لیے بیش تر مسدس یا مخمس کی ہیئت کو اختیار کیا گیا لیکن مجموعی طور پر اردو شاعری کا طاقت ور اظہار غزل کی ہیئت میں ممکن ہوا۔

غالب تک آتے آتے ہند ایرانی تہذیب خالص ہندوستانی تہذیب کی صورت جلوگر ہو چکی تھی، اگرچہ اٹھارویں صدی سے ہی ہندوستان میں مغربی تہذیب کے اثرات کا آغاز ہوگیا تھا لیکن انیسویں صدی اور خاص طور پر ۱۸۵۷ء کے بعد اسے حکم راں تہذیب کی حیثیت حاصل ہوگئی۔ تہذیب کی تبدیلی سے ادب میں غزل کا مقام بھی تبدیل ہوا اور خالص اردو غزل کے آخری عظیم شاعر مرزا اسد اللہ خاں غالب قرار پائے۔ غالب جہاں ہندوستانی تہذیب کا آخری نمائندہ شاعر ہے وہاں وہ صورت پذیر ہند مغربی تہذیب

کے استحکام کی طرف اشارہ کرنے والا پہلا شاعر بھی ہے۔ غالب جب "کچھ اور چاہیے وسعت مرے بیاں کے لیے" کہتے ہیں تو ان کا مقصود خردہ گیر غزل کے باوصف کوئی ایسی ہیئت شعر ہے جس میں مربوط خیالات نظم کیے جاسکتے ہوں۔ عملی طور پر غالب نے اس کا اظہار مسلسل غزلوں اور قطعہ بند اشعار کے ذریعے کیا۔

شاعری میں مربوط خیالات اور موضوعاتی شاعری کی طرف توجہ دلانے والا پہلا ہندوستانی نقاد محمد حسین آزاد ہے۔ اس نے پہلی مرتبہ ۱۸۶۷ء میں انجمن پنجاب لاہور کے ایک جلسے میں اپنا معروف لیکچر دیا جو بعد میں "نظم آزاد" کے دیباچے کے طور پر شائع ہوا۔ اس لیکچر میں آزاد نے مروج شعری نظام تبدیل کرنے کی ضرورت پر زور دیا۔ انھوں نے کسی خاص ہیئت کو اختیار کرنے کا مشورہ نہیں دیا لیکن موضوعاتی تبدیلیوں کی طرف اشارہ ضرور کیا۔ اس لیکچر کا اہم حصہ وہ ہے جہاں انھوں نے اردو شاعروں کو انگریزی شاعری سے استفادے کا مشورہ دیا ہے۔

> "کیسی حسرت آتی ہے جب میں زبان انگریزی میں دیکھتا ہوں کہ ہر قسم کے مطالب و مضامین کو نثر سے زیادہ خوب صورتی کے ساتھ نظم کرتے ہیں اور حق یہ ہے کہ کلام میں جان ڈالتے ہیں اور مضمون کی جان پر احسان کرتے ہیں لیکن ہمیں کیا؟ سن کر ترسیں۔ اپنے تئیں دیکھ کر شرمائیں۔ کاش! ہم جو ٹوٹی پھوٹی نثر لکھتے ہیں، اتنی ہی قدرت نظم پر ہو جائے۔ اس کے اعلیٰ درجے کے نمونے انگریزی میں موجود ہیں۔" (۱)

آزاد کے اس لیکچر کے باقاعدہ اثرات تو اردو شاعری میں بہت بعد میں ظاہر ہوئے، اس وقت ان کے پاس جدید اردو نظم کے لیے کسی خاص ہیئت کا مشورہ نہیں تھا۔ ان کا بڑا مسئلہ اردو شاعری کے موضوعات کی تبدیلی اور موضوعاتی نظمیں لکھنے کو رواج دینا تھا۔ یہ نہیں کہ اردو شاعری میں موضوعاتی نظمیں اس سے پہلے نہیں لکھی گئیں۔ ان کا آغاز تو دکن سے ہو گیا تھا۔ قلی قطب شاہ کے کلیات میں ہمیں موضوعاتی نظمیں مل جاتی ہیں لیکن ان کا موضوع غزل سے منسوب حسن و عشق تھا۔ نظیر نے ہیئتی حوالے سے بیش تر مسدس اور مخمس کی ہیئتیں پسند کیں اور اپنے عہد کی عام معاشرتی زندگی کو موضوع بنایا۔ شہر آشوب کو بھی موضوعاتی نظم کہا جاسکتا ہے لیکن آزاد ایسی نظم لکھوانا چاہتے تھے جو ان کے عہد کے مسائل بیان کر سکے۔ انھوں نے اپنے تخلیقی تجربے کے بیان کے لیے مثنوی کی ہیئت پسند کی اور انجمن پنجاب کے تحت ہونے والے مشاعروں میں بھی آزاد کے اثر سے بیش تر اسی ہیئت کو ترجیح دی گئی۔ "نظم آزاد" میں دو نظمیں ہیئتی حوالے سے بہت اہم ہیں۔ پہلی نظم "جغرافیہ طبعی کی پہیلی" ہے۔ نظم چھ بندوں پر مشتمل ہے، ہر بند میں شعروں کی تعداد مختلف ہے۔ پہلا بند چھ، دوسرا پانچ، تیسرا انیس، چوتھا سات، پانچواں سات اور چھٹا بند پانچ شعروں پر مشتمل ہے۔ بہت

چھوٹی بحر کی اس نظم کے بیش تر شعر غیر مقفّیٰ ہیں لیکن کوئی کوئی شعر ہم قافیہ ہے۔

ہنگامۂ ہستی کو	گر غور سے دیکھو تم
ہر خشک و تر عالم	صنعت کے تلاطم میں
جو خاک کا ذرہ ہے	یا پانی کا قطرہ ہے
حکمت کا مرقع ہے	جس پہ قلم قدرت
انداز سے ہے جاری	اور کرتا ہے گل کاری
اک رنگ کہ آتا ہے	سو رنگ دکھاتا ہے(۲)

اس بند میں تیسرا پانچواں اور چھٹا شعر ہم قافیہ ہے۔ دوسرے بند میں آخری شعر ہم قافیہ ہے۔ تیسرے اور سب سے طویل بند میں چھٹا، ساتواں اور سولھواں شعر ہم قافیہ ہے۔ ہم قافیہ اشعار بھی کسی خاص اصول سے نہیں لائے گئے بل کہ یوں محسوس ہوتا ہے کہ نظم کی روانی میں قافیہ غیر شعوری طور پر خود بہ خود آ گیا ہے۔ اسے جزوی طور پر غیر مقفّیٰ نظم یا جزوی معرّیٰ نظم کہا جا سکتا ہے۔ دوسری نظم ''تو طرز مرصع'' مثنوی کی ہیئت میں ہے لیکن اس میں جزوی تبدیلی کی گئی ہے کہ ہر بند کو شعر کی بہ جائے مصرع پر ختم کیا گیا ہے۔ نظم آٹھ بندوں پر مشتمل ہے اور ان بندوں میں شعروں کی تعداد بھی یک ساں نہیں ہے۔ بند کے آخری مصرع کو مثنوی کی ہیئت میں تبدیلی کر کے مصرع ترجیع کے طور پر لایا گیا ہے۔ دونوں نظمیں نسبتاً غیر اہم ہیں لیکن جدید اردو نظم میں آنے والی تبدیلیوں کا پیش خیمہ ہیں اور سمت نما کا کام انجام دے رہی ہیں۔

آزاد کے بعد حالی دوسرے ادیب ہیں جنھوں نے اپنے عہد کے شعری رویوں پر غور و فکر کیا۔ انھوں نے عروض اور قافیہ کے حوالے سے ۱۸۹۳ء میں جو مباحث اٹھائے وہ جدید اردو نظم کی بنیاد بنے۔ حالی سے قبل اردو میں غیر عروضی شاعری کا تصور نہیں تھا۔ حالی پہلے نقاد ہیں جنھوں نے عروض اور قافیہ دونوں کو شاعری کی ماہیئت سے خارج کیا۔ نتیجتاً بعد کے ادوار میں قافیہ کو خارج کر کے معرّیٰ نظم اور عروض کو خارج کر کے نثری شاعری کے کام یاب تجربات ہوئے۔ اس ذیل میں حالی نے شواہد، امثال اور دلائل سے بحث کی ہے اور اس نتیجے پر پہنچے کہ:

> ''الغرض وزن اور قافیہ جن پر ہماری موجودہ شاعری کا دار و مدار ہے اور جن کے بغیر اس میں کوئی خصوصیت ایسی نہیں پائی جاتی جس کے سبب سے شعر پر شعر کا اطلاق کیا جا سکے، یہ دونوں شعر کی ماہیئت سے خارج ہیں۔''(۳)

حالی اور آزاد دونوں کے سامنے اس زمانے میں مروج پابند ہیئتوں میں مثنوی ہی ایک ایسی صنف

تھی جسے مربوط خیالات کے اظہار میں قافیہ کی کم از کم پابندی کے ساتھ استعمال کیا جا سکتا تھا، اس لیے دونوں نے اپنے عہد کے اظہار کے لیے اسی ہیئت شعر کا انتخاب کیا۔ حالی نے مثنوی کے ذیل میں اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے دلائل سے ثابت کیا ہے کہ اس دور میں مثنوی موزوں ترین ہیئت شعر ہے جس میں زیادہ سے زیادہ فطری انداز میں نئے عہد کو اس کے مسائل و معاملات کے ساتھ پیش کیا جا سکتا ہے۔ ان دلائل میں سب سے اہم دلیل قافیہ کا کم سے کم ہونا ہے۔ انھوں نے مروّج پابند ہیئتوں میں سے مثنوی کو اس لیے پسند کیا کہ اس میں شاعر زیادہ آزادی سے اور فطری انداز میں اظہار پر قادر ہوسکتا ہے۔

اسی زمانے حالی کے شاگرد پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی نے ۱۸۸۷ء میں ملکہ وکٹوریہ کی گولڈن جوبلی پر ایک نظم انگریزی نظموں کے طرز پر اسٹینزا کی ہیئت میں لکھی۔ اس حوالے سے وہ خود لکھتے ہیں:

> ''راقم نے ملکہ وکٹوریہ کی سنہری جوبلی کے موقع پر جو ۱۸۸۷ میں ہوئی تھی، ایک نظم انگریزی اسٹینزا کے طرز پر لکھی تھی جس میں ہر بند کے چار مصرعے تھے، اس طرح کہ پہلا تیسرا اور دوسرا چوتھا مصرع ہم قافیہ تھے۔ اسی سال ایک اور نظم بھی لکھی جس میں صرف دوسرا اور چوتھا مصرع ہم قافیہ تھے۔ اس وقت یہ چیزیں انوکھی معلوم ہوئی تھیں۔ آج کل یہ دوسری شکل بہت چلتی ہے اور اسے قطعے کا نام دیا جاتا ہے۔''(۴)

انگریزی شاعری میں اسٹینزا سے مراد بند یا نظم کا ایک ٹکڑا ہے جس میں مصرعوں کی تعداد اور قوافی کی ترتیب کچھ بھی ہوسکتی ہے لیکن اردو میں اسٹینزا اس مخصوص چار مصرعی بند کی ہیئت قرار پایا جس کا پہلا تیسرا اور دوسرا چوتھا مصرع ہم قافیہ ہوتا ہے۔ کیفی کی نظم کو تو مقبولیت حاصل نہ ہوئی لیکن دس سال بعد تصنیف ہونے والی نظم طباطبائی کی ''گورِ غریباں'' کے زیر اثر اس ہیئت میں متعدد شاعروں نے متعدد نظمیں لکھیں۔ ان شاعروں میں ضامن کنتوری، یلدرم، وحید الدین سلیم، ظفر علی خاں، حسرت موہانی، بدر الزماں، نادر کاکوروی، عزیز لکھنوی اور تلوک چند محروم کے نام اہم ہیں۔ ہیئت کے ان تجربات کے حوالے سے عبدالحلیم شرر کے رسالے 'دلگداز' اور سر عبدالقادر کے رسالے 'مخزن' نے اہم کردار ادا کیا اور ان تجربات کو خوش آمدید کہتے ہوئے نمایاں طور شائع کیا۔ نظم کی یہ ہیئت نہ تو اردو ادب میں مستقل جگہ بنا سکی اور نہ ہی اپنے عہد کی زندگی کا اظہار کر سکی، اس لیے اس میں کسی نمایاں کام کا سراغ نہیں ملتا۔ یہ ہیئت مثنوی سے زیادہ پابند تھی اور اُس عہد کا تقاضا کوئی ایسی ہیئت تھی جو زیادہ آزاد ہو۔

یہ کام جزوی طور پر معریٰ اور کلی طور پر آزاد نظم سے ممکن ہو سکا۔ نظم معریٰ کو ابتدا میں نظم غیر مقفیٰ کہا گیا۔ نظم معریٰ کی تحریک اردو میں عبدالحلیم شرر نے اپنے رسالے دلگداز کے ذریعے آغاز کی۔ اگرچہ اس سے پہلے آزاد اور

اسماعیل میرٹھی کی چند نظمیں تصنیف ہو چکی تھیں لیکن نظم معریٰ کو اردو میں رواج دینے کی تحریک شرر نے شروع کی۔ نظم غیر مقفیٰ کے لیے نظم معریٰ کا نیا نام مولوی عبدالحق نے تجویز کیا۔ شرر نے اپنا منظوم ڈراما ''فتح اندلس'' اس معریٰ ہیئت میں چھاپنا شروع کیا اور اس کے چھ سین دلگداز کی مختلف اشاعتوں میں شامل ہوئے۔ شرر کی اس تحریک کا شدید ردعمل ظاہر ہوا۔ بعض معتدل فکر لوگوں نے اسے نثر مرجز کہا لیکن بہت سوں نے ادب ہی ماننے سے انکار کر دیا۔ یہی صورت بہ عینہ پہلے آزاد نظم اور بعد میں نثری نظم کو بھی درپیش رہی ہے۔ نثری نظم کو تو آج بھی بعض شاعروں کا حلقہ شاعری تسلیم کرنے پر تیار نہیں ہے۔ یہ حلقہ بوسیدہ فکر غیر تخلیقی شاعری کرنے والے شاعروں کا ہے، اس لیے اس کی آواز بھی مضحکہ اور غیر مؤثر ہے۔ بیسوی صدی کے پہلے عشرے تک شرر کی یہ کوششیں منتشر صورت میں جاری رہیں لیکن ان کا خاطر خواہ نتیجہ برآمد نہ ہو سکا۔ اس دوران میں چند غیر معروف شاعروں کی بے اثر نظمیں ہی دلگداز اور مخزن وغیرہ میں شائع ہو سکیں۔ پروفیسر حنیف کیفی لکھتے ہیں:

''سب سے پہلی بات جو سامنے آتی ہے وہ یہ ہے کہ کسی بھی اعلیٰ شاعر نے اس تجربے کو اپنی توجہ کا مرکز نہیں بنایا۔ نومشق اور غیر معروف شعرا سے قطع نظر، جن معروف شعرا نے نظم معرا کا تجربہ کیا وہ زیادہ سے زیادہ دوسرے درجے کے شاعر تھے بل کہ یہ کہنے میں بھی کوئی مضائقہ نہیں کہ دو ایک کو چھوڑ کر ان میں بنیادی طور پر کوئی شاعر ہی نہیں تھا۔'' (۵)

شرر کے بعد مولانا تاجور نجیب آبادی نے نظم معریٰ کی ترویج کے لیے قابل قدر کوششیں کیں۔ انھوں نے مخزن اور پھر ہمایوں کی ادارت کے دوران میں نظم معریٰ پر نہ صرف مضامین شائع کیے بل کہ خود بھی معریٰ نظمیں لکھیں اور دیگر شعرا کو بھی تحریک دی۔ اپریل ۱۹۲۴ء میں انھوں نے عظمت اللہ خاں کا مضمون ''اردو شاعری'' ''رسالہ اردو'' سے لے کر ہمایوں میں دوبارہ شائع کیا۔ عظمت اللہ خاں کے اس مشہور و معرکتہ الآرا مضمون میں مثنوی، مسدس اور مرثیہ کو بھی رد کیا گیا ہے لیکن اس مضمون کا اصل موضوع غزل ہے، جس کو انھوں نے بے شمار دلائل سے مسترد کیا اور تخلیق شعر کی راہ میں رکاوٹ قرار دیا۔ اس مضمون کا نقطۂ عروج یہ فقرہ ہے جو ضرب المثل کی صورت اختیار کر گیا ہے:

''اب وقت آ گیا ہے کہ خیال کے گلے سے قافیہ کے پھندے کو نکالا جائے اور اس کی بہترین صورت یہ ہے کہ غزل کی گردن بے تکلف اور بے تکان ماردی جائے۔'' (۶)

عظمت اللہ خاں کا خیال یہ تھا کہ اردو عروض کو ہندی اور انگریزی عروض سے استفادہ کر کے وسعت دینی چاہیے۔ اسی طرح کی بات مولانا تاجور بھی کہہ چکے تھے۔ عظمت اللہ کی ''سریلے بول'' میں شامل شاعری ان کے نظریے سے مختلف ہے اور صرف ایک نظم معریٰ اس میں شامل ہے۔ نظم معریٰ کو آزاد

نظم کی طرف پیش قدمی قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس کے آغاز و ارتقا کا زمانہ آزاد نظم سے کم و بیش تیس پینتیس برس قبل کا ہے لیکن یہ دور تجربے کا زیادہ اور تخلیق کا کم ہے۔ نظم معریٰ کو تخلیقی تجربے کے طور پر اس زمانے میں اختیار کیا گیا جو آزاد نظم کے عروج کا زمانہ ہے۔ ڈاکٹر حنیف کیفی لکھتے ہیں:

"آزاد نظم کی طرح اس دور کی نظم معریٰ کو سمت و رفتار اور رنگ و آہنگ دینے میں حلقہ ارباب ذوق کا بڑا ہاتھ ہے بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ اسی کے زیر سایہ پروان چڑھ کر اس نے اپنے لیے مقام واستحکام حاصل کیا۔" (۷)

اس دور میں نظم معریٰ لکھنے والے اہم شاعروں میں تصدق حسین خالد، میرا جی، یوسف ظفر، مخمور جالندھری، ایم ڈی تاثیر اور ان کے بعد مجید امجد اور اختر الایمان کے نام اہم ہیں۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ معریٰ نظم کو استحکام آزاد نظم کی باغیانہ روش کے قبول عام کی وجہ سے حاصل ہوا۔ بہر حال جدید اردو نظم میں آزاد نظم کے بعد اعلیٰ شعری نمونے بیشتر نظم معریٰ کے ہیئت میں ملتے ہیں:

یہاں یہ بات بے حد اہم ہے کہ اگرچہ اردو میں نظم معریٰ کی ہیئت انگریزی ادب سے آئی لیکن اسے من وعن قبول نہیں کیا گیا بلکہ اس میں اردو زبان اور ہندوستانی تہذیب وثقافت کے مطابق تبدیلی کی گئی۔ انگریزی میں نظم معریٰ نہ صرف یہ کہ غیر مقفیٰ ہوتی ہے بلکہ اس میں خاص بحر کا التزام بھی کیا جاتا ہے۔ اس بحر کا نام ایمبک پینٹا میٹر (Iambic Pentameter) ہے اور اسے گفت گو اور نثری اظہارات کے لیے بہترین خیال کیا جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ منظوم ڈرامے کے لیے نظم معریٰ موزوں تصور کی جاتی ہے۔ اردو میں ابتداً چند منظوم ڈرامے اس ہیئت میں لکھے گئے لیکن بیش تر اسے نظم کی ہیئت کے طور پر استعمال کیا گیا۔ اسی طرح اس ہیئت کے لیے کسی خاص بحر کا التزام کرنے کی بجائے، اسے محض بے قافیہ نظم سمجھ کر لکھا گیا اور ہر شاعر نے اپنے موضوع اور مزاج کے مطابق بحروں کا انتخاب کیا۔

یہاں سوال پیدا ہوتا ہے کہ اتنی متنوع ہیئتوں کے ہوتے ہوئے اردو شاعروں کو نظم معریٰ کی ضرورت کیوں محسوس ہوئی۔ یہ سوال جتنا اہم ہے، اس کا جواب اتنا ہی پیچیدہ ہے۔ اس کی دو وجوہات سامنے کی ہیں اور اس کے لیے زیادہ غور وفکر کی ضرورت نہیں۔ ایک یہ کہ مغربی ادب کے زیر اثر دیگر نئی ہیئتوں کی طرح نظم معریٰ کو اختیار کر لیا گیا۔ دوسرا یہ کہ اردو میں مروج تمام ہیئتیں پابند تھیں اور اس دور کا تخلیقی ذہن کسی ایسی ہیئت کا متلاشی تھا جس میں آزادی کا احساس نسبتاً زیادہ ہوتا کہ شاعر زیادہ آزادی سے اظہار کر سکے۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ وہ دور ادب میں مقصدی تحریکوں کا دور تھا اور سیاسی حوالے سے بنیادی انسانی حقوق کی بحالی سے لے کر آزادی کے تحرک تک تمام صورتیں موضوع کی اہمیت کی متقاضی تھیں اور موضوع پر اصرار کرنے والی تمام تحریکیں

سادہ، آسان اور براہ راست ذرائع کو ترجیح دیتی ہیں تاکہ معاملات و مسائل کو زیادہ وضاحت سے بیان کیا جا سکے۔ یہی وجہ ہے کہ جب مولانا آزاد نے نئی نظم کی تحریک شروع کی تو حالی نے ان کا ساتھ دیا اور سرسید نے ان کی حوصلہ افزائی کی۔ یہ بات نہیں کہ انگریزی ادب کے اثرات سے اچانک اردو میں نظم معریٰ کو رواج دینے کی کوششیں شروع ہوگئیں بل کہ مثنوی سے اسٹینزا اور پھر نظم معریٰ تک ایک فطری ارتقا نظر آتا ہے۔ مثنوی اور اسٹینزا قافیے کی جبریت کو کم کرنے اور نظم معریٰ اس سے کلیتاً چھٹکارا لینے کی طلب سے اردو میں مروج ہوئیں۔ یہ تمام وجوہات اس تخلیقی ذہن کے عدم اطمینان کی طرف اشارہ کرتی ہیں جو تبدیلی کا خواہاں تھا لیکن اس تخلیقی ذہن میں عدم اطمینان کہاں سے آیا؟ درحقیقت یہ محض ہیئت کا مسئلہ تھا نہ موضوع کا۔ اصل تبدیلی تو تہذیبی نظام میں واقع ہوئی تھی۔ قبل ازیں جو ہیئتیں اردو شاعری میں مروج تھیں وہ ہند اسلامی تہذیب کی زائیدہ تھیں۔ یہ ایک ایسا جاگیرداری معاشرہ تھا جس میں نئی ہندوستانی تہذیب کی بنیاد رکھی گئی۔ یہ تہذیب اردو شاعری کے ساتھ ساتھ مستحکم ہوئی یا یوں کہیے کہ اردو شاعری نے اس تہذیب سے استحکام حاصل کیا۔ ہر تہذیب کچھ مخصوص موضوعات اور اسالیب میں اپنا اظہار کرتی ہے۔ کسی تہذیبی صورتِ حال کو شعری ہیئتوں سے بھی سمجھا جا سکتا ہے اور اسالیب سے بھی۔ اسی طرح ہیئت و اسلوب کا تجزیہ مخصوص تہذیبی پس منظر میں کیا جا سکتا ہے۔ کلاسیکی اردو شاعری نے جن ادوار میں اپنا اظہار کیا، اگرچہ وہ سیاسی، معاشرتی اور معاشی سطح پر انتشاری ادوار تھے لیکن تہذیبی طور پر یہ ایک مستحکم معاشرہ تھا۔ اس تہذیبی استحکام میں صوفیانہ فکر اور اس کے شعری اظہارات نے بنیادی کردار ادا کیا۔ اس ضابطہ بند ہند اسلامی معاشرے نے اپنا اظہار بھی ضابطہ بند شعری ہیئتوں میں کیا۔ اس معاشرے میں شعری اسلوب بھی تلازمہ کاری کے ضابطوں سے مزین تھا۔ تہذیبی تبدیلیاں سیاسی تبدیلیوں جتنی تیز رفتار نہیں ہوتیں، اسی طرح ہیئتی و اسلوبیاتی تبدیلیاں بھی یک لخت نہیں آجاتیں۔ جیسے جیسے اور جتنی جتنی تہذیبی تبدیلی ہوتی ہے، ہیئت و اسلوب میں بھی تبدیلیاں پیدا ہوتی رہتی ہیں۔ برصغیر میں مغربی تہذیب کے اثرات ۱۸۵۷ء سے پہلے ہی نظر آنا شروع ہو گئے تھے۔ ہم آسانی کے لیے ۱۷۵۷ء میں انگریزوں کی پہلی سیاسی و فوجی فتح کو بھی اس کا نقطۂ آغاز قرار دے سکتے ہیں لیکن اس کے نمایاں اثرات انیسویں صدی میں ظاہر ہونا شروع ہوئے۔ یہ غالب کا دور تھا اور غالب کے جدید نقاد ان کے تخلیقی تجربے میں تبدیلی کا جائزہ ان کے سفر کلکتہ کے پس منظر میں لیتے ہیں۔ غالب نے قیام کلکتہ کے دوران میں نئے صنعتی معاشرے اور اس کے زائیدہ سرمایہ داری نظام کی بس ایک ہی جھلک دیکھی تھی لیکن ایک خلاق ذہن کے لیے اس جھلک میں تبدیل ہوتی ہوئی تہذیب کا نظارا کر لینا اتنا ہی ممکن ہے جتنا غالب کے تخلیقی اظہار میں نظر آتا ہے، یہی وجہ ہے کہ غالب کو جہاں ہند اسلامی تہذیب کا آخری نمائندہ شاعر قرار دیا جاتا ہے، وہاں ان کے "جدید ذہن" پر متعدد نقادوں نے لکھا ہے۔

اب ہندوستانی معاشرہ معاشرتی، سیاسی اور معاشی لحاظ سے ہی نہیں، تہذیبی اعتبار سے بھی شکست و ریخت کا شکار ہے۔ تہذیبی حوالے سے اس ٹوٹتی بکھرتی بے ضابطہ زندگی کو پابند ہیئتیں بیان کرنے سے قاصر ہیں۔ ان ہیئتوں میں ہندوستانی شاعر اظہار کرتے ہیں تو شکست خوردہ ہندوستانی تہذیب کے از کار رفتہ اسالیب و موضوعات میں پھنس کر رہ جاتے ہیں۔ اس صورتِ حال میں نئے تخلیقی ذہن نئی ہیئت کی جستجو کرتے نظر آتے ہیں۔

بیسویں صدی کا نصف اول سیاسی حوالے سے دو عظیم جنگوں کی تیاریوں اور اثرات پر مشتمل ہے۔ برصغیر میں یہ آزادی کی تحریکوں کے عروج کا زمانہ ہے۔ معاشرتی انتشار اور معاشی دباؤ اس عہد کی خصوصیات ہیں۔ اس نصف اول کی آخری دو دہائیوں میں نظم آزاد کی طرف پیش رفت نظر آتی ہے۔ اردو میں سب سے پہلے آزاد نظم کس شاعر نے لکھی؟ اس سلسلے میں کبھی شرر، کبھی تصدق حسین خالد اور کبھی ن۔م۔ راشد کا نام لیا جاتا ہے۔ شرر کے ڈرامے پر ڈاکٹر حنیف کیفی نے عروضی شواہد سے بحث کرتے ہوئے اسے نظم معریٰ ثابت کر دیا ہے۔ تصدق حسین خالد کے بارے میں چند شواہد پیش کیے جاتے ہیں جس سے پتا چلتا ہے کہ انھوں نے ۱۹۲۶ء میں آزاد نظم لکھی لیکن رائے عامہ کے خوف سے اسے شائع نہ کرا سکے۔ اس حوالے سے انھوں نے اپنے پہلے مجموعۂ کلام ''سرودِ نو'' کے دیباچے میں لکھا:

> ''مجھے انگریزی کے جدید رجحانات اور Vers Libre (آزاد شعر) کے مطالعہ کا نہ صرف موقع ملا بلکہ ان سے متعلق عام بحث آرائیوں میں بھی شریک ہوا۔ میں نے انگلستان جانے سے پہلے بھی چند نظمیں آزاد شعر میں کہی تھیں چناں چہ ساغر نظامی صاحب نے اپنے رسالہ ''ایشیا'' کے غالباً ۱۹۴۲ء کے سالانہ نمبر میں جدید شاعری کے خلاف مقالہ لکھتے ہوئے میری ان نظموں کا حوالہ دیا ہے اور فرمایا ہے کہ اس بحث کا آغاز اردو شاعری میں میں نے ۱۹۲۶ء میں کیا جب میں نے فیروز پور کے مشاعرے میں چند ایسی نظمیں پڑھیں۔ چوں کہ میں اپنی بہت کم نظمیں رسائل میں بھیجتا ہوں اور میرے مجموعۂ کلام کے شائع ہونے سے قبل کئی آزاد شعر کہنے والوں کا کلام چھپ گیا، اس سے ادبی حلقوں میں غلط فہمی سی پیدا ہو گئی۔''(۸)

اس دیباچے میں تصدق حسین خالد نے آزاد نظم کے لیے ''آزاد شعر'' کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ اسی ضمن میں ڈاکٹر سید عبداللہ نے لامکاں تا لامکاں، کے دیباچے میں لکھا:

> ''خالد ۱۹۴۲ء تک مسلّم طور پر آزاد نظم کی ''بدعت'' کا موجد تسلیم کیا جا چکا تھا۔ یہ اور بات ہے کہ اس کا کلام ایک دیوان کی صورت میں ۱۹۴۸ء کے آغاز میں طبع ہوا۔''(۹)

راشد کی پہلی آزاد نظم ''جرأت پرواز'' ۱۹۳۲ء میں شائع ہوئی یہ ایک ایسا ثبوت ہے جو ناقابل تردید

ہے۔ خالد کو آزاد نظم کا پہلا شاعر ثابت کرنے کے لیے ثانوی ماخذات پر بھروسا کرنا پڑتا ہے اور شخصی بیانات کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ راشد کو آزاد نظم کا بانی کہلانے کا شوق نہیں تھا بل کہ وہ بانی شاعر کی بہ جائے شاعر کے طور پر پڑھا جانا پسند کرتے تھے۔ اس تمام بحث سے ایک بات ضرور ثابت ہوتی ہے کہ آزاد نظم کی ترویج کا زمانہ بیسویں صدی کی تیسری دہائی سے باقاعدہ آغاز ہوتا ہے۔

نظم معریٰ کی طرح نظم آزاد بھی انگریزی ادب کے توسط سے اردو میں رائج ہوئی۔ اسے بھی اردو شاعروں نے من وعن قبول نہیں کیا بل کہ اپنے خطے اور تہذیبی صورتِ حال کے مطابق تبدیل کیا۔ انگریزی میں نظم آزاد میں عروض سے زیادہ آہنگ کو اہمیت حاصل ہے، چاہے یہ آہنگ مختلف بحور کے استعمال سے قائم ہو یا کسی کسی سطر میں نثری آہنگ کو استعمال کر لیا جائے۔ عروضی آہنگ میں بنیادی رکن کو تقسیم کرنے کی اجازت نہیں۔ اردو زبان کی ساخت ایسی ہے کہ اس میں آہنگ صرف عروض سے پیدا ہوتا ہے، اس لیے اردو کی حد تک ہر بحر کا بنیادی رکن نظم آزاد کا لازمہ ہے، اگرچہ اردو میں ایسی آزاد نظمیں لکھی گئی ہیں جن میں مختلف بحروں کے ارکان مکمل یا محذوف شکل میں استعمال ہوئے ہیں لیکن ایسی نظموں کا آہنگ قرأت میں رکاوٹ پیدا کرتا ہے۔ ایک ہی نظم میں مختلف بحور کے استعمال کی ایک صورت ہے کہ نظم کے مختلف پورے پورے حصے موضوع کی مناسبت سے مختلف بحروں میں ہوں۔ ایسی آزاد نظمیں لکھی گئی ہیں لیکن یہ آزاد نظم سے مخصوص نہیں ہے۔ کئی پابند نظموں میں بھی دو یا متعدد بحور کے استعمال کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ اردو آزاد نظم نے عروض سے صرف ایک آزادی حاصل کی ہے کہ خیال کے مطابق اسی بحر میں رہتے ہوئے ارکان میں کمی وبیشی کی سکتی ہے۔ اسی تبدیلی پر سید عبداللہ اسے ''بدعت'' قرار دیتے ہیں اور جابر علی سید لکھتے ہیں:

> یہ بہت حد تک بے راہ روی کے مترادف ہے نیز اس سے نظم کا آہنگ بگڑ جاتا ہے اور نظم و نثر کی حدیں مل جاتی ہیں۔'' (۱۰)

اردو میں آزاد نظم انگریزی شاعری کے توسط سے پہنچی۔ یہ بات درست ہے کہ اس ہیئتی تجربے کے وقت اردو ادب پر مغربی ادب کے اثرات بڑھ گئے تھے اور آزاد نظم کے علاوہ دیگر کئی شعری ونثری اصناف کے تجربے بھی اردو میں مغربی ادب کے زیرِ اثر ہوئے۔ ان میں سے کچھ اصناف نے استحکام حاصل کیا اور کچھ رد ہو گئیں۔ اگر محض مغربی ادب کا اثر تھا تو تمام اصناف کو یک ساں اہمیت حاصل ہونی چاہیے تھی۔ اگر کچھ ہیئتیں قبول ہوئیں اور کچھ مسترد تو اس کا مطلب ہے کہ اس ایک وجہ کے علاوہ بھی دیگر کچھ اسباب تھے جو پس پردہ کارفرما تھے۔ بہ ہر حال اسے ایک اہم سبب ضرور سمجھنا چاہیے۔ راشد لکھتے ہیں:

> ''اردو میں (آزاد) نظم کی تخلیق بہ راہِ راست انگریزی شاعری کے اثرات کا نتیجہ ہے لیکن

یہ ایک حد تک روایت کے خلاف بغاوت کا نتیجہ تھی اور روایت سے زیادہ غزل اور گیت کے خلاف ردعمل تھا۔"(۱۱)

غور کیا جائے تو یہ تمام پابند ہیئتوں کے خلاف ردعمل تھا۔غزل کا نام بار بار اس لیے آتا ہے کہ اس وقت تک اور آج بھی اردو میں شعری اظہار کا سب سے بڑا وسیلہ غزل ہے۔ پابند ہیئتیں مخصوص کلاسیکی موضوعات کے لیے تو موزوں تھیں لیکن تیزی سی بدلتی ہوئی زندگی کا ساتھ دینے سے قاصر تھیں۔ نئے موضوعات کے بیان میں بعض اوقات ان پابندیوں کی وجہ سے شاعر کو اپنے خیالات میں تبدیلی کرنا پڑتی ہے جب کہ آزاد نظم کے مصرے اپنے خیال کے ساتھ ڈھلتے چلے جاتے ہیں۔ن۔م۔راشد لکھتے ہیں:

"پرانی مروّج شاعری کے ساز و سامان، الفاظ، تلمیحات، استعارے، کنایے کے ساتھ ایسے تلازمات وابستہ تھے کہ ان کو کوئی معنی دینا مشکل نظر آتا ہے۔اس بات کو پیش نظر رکھتے ہوئے ہم نے شعر کی ہیئت اور قالب میں تبدیلی لانے کا سوچا۔اس وقت ہمارے اکثر اہل قلم مغربی تعلیم، زبان و ادب سے واقفیت حاصل کر رہے تھے بل کہ یوں کہا جا سکتا ہے کہ ہم پر مغربی علوم چھاپہ مار رہے تھے۔اس سے قبل جو تعلیم ہمارے بزرگوں نے حاصل کی تھی اس میں فقہ، تصوف، فلسفہ تھے اور ہمارے زمانے کے علوم ان سے بہت آگے بڑھ چکے تھے۔ سیاست، تحلیل نفسی، اٹامک انرجی، سائنس، اقتصادیات کا مطالعہ ہونے لگا تھا۔ان علوم کے پھیلنے سے نئی آگہی پیدا ہوئی جسے میں یوں تو نہیں کہوں گا کہ وہ غالب، مومن، امیر مینائی کی آگہی سے بہتر تھی، البتہ یوں کہا جا سکتا ہے کہ یہ آگہی ان سب کی آگہی سے مختلف تھی اور اس کا جو اظہار ہوا، وہ بھی مختلف تھا۔"(۱۲)

نظم معریٰ اور نظم آزاد میں وہی فرق ہے جو ۱۹۰۰ء اور ۱۹۳۲ء کے ہندوستانی معاشرے اور تہذیب میں ہے۔ بہ ظاہر ۳۲ سال کسی بھی تہذیب میں نمایاں تبدیلی کے لیے ناکافی زمانہ ہے لیکن برصغیر کی تہذیبی زندگی میں اس دورانیے کو بہت اہمیت حاصل ہے۔اس کے پیچھے علی گڑھ والوں کی روشن خیال جدوجہد بھی اپنی باطنی توانائی کے ساتھ نظر آتی ہے۔ پہلی جنگ عظیم میں کام یابی کے باوجود استعماری قوتوں کو شدید دھچکا لگا۔ یہ زمانہ دوسری جنگ عظیم کی تیاریوں کا زمانہ بھی ہے۔ گویا ہم کہ سکتے ہیں کہ یہ دنیا کی تاریخ کا اہم ترین عہد ہے۔ بیسوی صدی کی تیسری دہائی میں یورپ میں تعلیم حاصل کرنے والا ہندوستانی ذہن وطن لوٹنے لگا تھا جس کے اثرات برصغیر کی تہذیب اور معاشرت دونوں پر واضح نظر آرہے تھے۔اسی دہائی میں انجمن ترقی پسند مصنفین اور حلقہ ارباب ذوق وجود میں آئے یہ دونوں تحریکیں بھی اس تہذیبی تبدیلی کی طرف اشارہ ہیں جس سے اس

وقت ہندوستان گزر رہا تھا۔ یہ تبدیلی سے زیادہ کشمکش کا دور ہے۔ ایک طرف ہندوستانی تہذیب کا فکری عنصر ہے جس سے بالخصوص ہندوستان کے مسلمان باطنی طاقت سے جڑے ہوئے تھے اور دوسری طرف طاقت ور حکم ران مغربی تہذیب تھی جس کی چکا چوند نے نئے ذہنوں کو مسخر کر لیا تھا۔ پرانی تہذیب اپنا سامان سمیٹ رہی تھی لیکن نئی ہند مغربی تہذیب تشکیل ہونے کی بہ جائے کشمکش کا شکار تھی۔ یہ وہ کشمکش ہے جو آج اکیسویں صدی میں بھی جاری ہے اور جس کی وجہ سے اردو بولنے والے انسان آج بھی کسی مستحکم تہذیب کا انتظار کر رہے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ آج بھی اردو شاعری کا بڑا اظہار آزاد نظم میں ہی ممکن ہے اور ہو رہا ہے۔

پرانی تہذیب جاگیرداری نظام پر استوار تھی جب کہ نئی تہذیب کی بنیاد سرمایہ داری نظام پر قائم تھی۔ سرمایہ داری سماج بھی طبقاتی سماج ہے اور انتہا درجے کی افراط و تفریط پر قائم ہے۔ ایک طرف دولت مند طبقہ ہے جو قلیل ہے اور زندگی کے تمام وسائل پر قابض ہے، دوسری طرف غریب اکثریت ہے جو بنیادی ضرورتوں کی فراہمی سے بھی قاصر ہے۔

مستحکم ہند اسلامی تہذیب کی ترتیب کشمکش کا شکار ہند مغربی تہذیب کے انتشار میں تبدیل ہو گئی ہے۔ یہ تہذیبی، معاشرتی، سیاسی معاشی انتشار خطِ مستقیم پر بڑھتا ہی چلا جاتا ہے۔ جدید سائنسی علوم نے بہت ترقی کی تو اقدارِ حیات میں تنزل واقع ہوا۔ انسان خلا کی بلندیوں میں پہنچا تو تخلیقی رویے مرنے لگے۔ اس زندگی میں موسیقیت بھی اور بے ہنگم شور بھی۔ مانوسیت بھی ہے اور اجنبیت بھی، فاصلے سمٹے تو انسان ایک دوسرے سے دور ہو گئے۔ آزاد نظم کی ہیئت اسی زندگی کا عکس ہے۔ مصرع کہیں چھوٹا ہے تو کہیں بہت طویل۔ کہیں لفظ کھردرے اور نثریت سے ہم آہنگ ہیں تو کہیں اندرونی قوافی سے موسیقی کی لہریں نکل رہی ہیں۔ ابھی زندگی آگے کی طرف رواں ہے۔ اس انتشار میں مزید اضافہ ہوا تو نظم آزاد کی جگہ نثری نظم نے لے لی۔

نثری نظم پر بات کرنے سے پہلے اس دور میں ہونے والے دیگر قابلِ ذکر ہیئتی تجربوں کا ذکر ناگزیر ہے۔ اگرچہ یہ ہیئتیں ادب میں اپنی جگہ بنانے میں ناکام رہیں اور اس کی اہم وجہ یہ تھی کہ یہ ہیئتیں اپنے عہد کی زندگی کو اس کی پوری تفصیلات کے ساتھ بیان کرنے سے معذور تھیں لیکن نئے ہیئتی تجربات میں ان کے کردار کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ سانٹ اور ترائیلے کی ہیئتیں اس دور میں تجربہ کی گئیں اور اول الذکر ہیئت میں تو اس دور کے بیشتر اہم شاعروں نے طبع آزمائی کی لیکن اس دور کے ادبی تقاضوں سے ہم آہنگ نہ ہونے کی وجہ سے جلد ہی اسے ترک کر دیا۔

سانٹ کو بھی اردو شاعروں نے من و عن قبول نہیں کیا۔ انگریزی میں اس کے لیے وہی بحر مخصوص ہے جو بلینک ورس یا نظم معریٰ کے لیے مخصوص ہے یعنی آئمبک پینٹا میٹر Iambic pentameter

لیکن اردو شاعروں نے اس ہیئت شعر کو کسی خاص بحر سے مخصوص کرنے کی بہ جائے محض نظام قوافی کو اختیار کیا۔ ساحل احمد لکھتے ہیں:

''اردو شعر نے اس کے خاص اوزان سے انحراف کرتے ہوئے نظام قوافی کو ہی اہمیت دی ہے۔'' (۱۳)

نظم آزاد کی طرح سانٹ کے تجربے کو بھی ابتدا تصدق حسین خالد اور ن۔م۔راشد نے اہمیت دی لیکن اس کی مخصوص ساخت کو غیر موزوں سمجھ کر ترک کر دیا۔ راشد نے ایک جگہ لکھا ہے:

''اردو میں پہلا سانٹ (sonnet) اختر جونا گڑھی نے لکھا تھا دوسرا میں نے ...جس کا عنوان تھا ''زندگی'' اور جو لاہور کے ایک ہفت روزہ اخبار کے پہلے صفحے پر شائع ہوا اور اس کے بعد ہمایوں میں چھپا۔'' (۱۴)

سانٹ ایک چودہ مصرعی نظم ہے جس کے مصرعوں کی ترتیب آٹھ چھے، آٹھ چار دو، چار چار چار دو اور چار چار چھ کی صورت میں رہتی ہے۔ اس ہیئت میں کئی دیگر شاعروں نے بھی طبع آزمائی کی لیکن بطور ہیئت اسے اردو شاعری میں جگہ نہیں مل سکی۔

ترائیلے آٹھ مصرعوں پر مشتمل فرانسیسی صنفِ سخن ہے جس میں پہلا، تیسرا، چوتھا، پانچواں اور ساتواں مصرع ہم قافیہ ہوتا ہے جب کہ دوسرا، چھٹا اور آٹھواں مصرع ہم قافیہ ہوتا ہے۔ پہلے مصرع کی تکرار چوتھے اور ساتویں مصرع کے طور پر ہوتی ہے جب کہ دوسرا مصرع آٹھویں مصرع کے طور دہرایا جاتا ہے۔ یوں فی الاصل اس ہیئت میں پانچ مصرعے ہوتے ہیں۔ اس ہیئت کی ابتدا کا سہرا عطا محمد شعلہ کے سر جاتا ہے جنھوں نے ۱۹۴۶ء کے لگ بھگ پہلا ترائیلے لکھا۔ اس کی ترویج کی کوششوں میں دورِ اول میں احمد ندیم قاسمی اور نریش کمار شاد کے نام اہم ہیں۔ ہمارے عہد میں غضنفر علی ندیم نے اس ہیئت میں مسلسل لکھا۔ اس ہیئت کی بدقسمتی کہ اسے کم تر درجے کے شعرا میسر آئے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اپنی ہیئتی جکڑ بندیوں کی وجہ سے یہ صنف بیسویں صدی کے نصف آخر کو بیان کرنے سے قاصر تھی۔ عین ممکن ہے کہ دو سو سال قبل یہ ہیئت اردو شاعری میں متعارف ہوتی تو اس میں زیادہ قابل قدر تخلیقی ذخیرہ جمع ہو جاتا لیکن جدید عہد میں اس کی حیثیت اتنی ہے کہ اردو شاعری کا عام قاری اس کے نام تک سے واقف نہیں۔ سانٹ اس سے بہتر صورتِ حال میں نظر آتا ہے لیکن اردو شاعری کے تناظر میں اس کے مقدر میں بھی فنا ہی تحریر تھا۔

بیسویں صدی کے ربع ثانی میں پابند ہیئتوں میں اوزان و بحور اور بندوں میں تنوع پیدا ہوا۔ آزاد نظم کے ساتھ اس ہیئتی تجربے نے اردو شاعری کو سب سے زیادہ متاثر کیا۔ پابند ہیئتوں کا یہ تنوع آزاد نظم کے

متوازی شعری تجربے کے اظہار میں معاون رہا۔ عبدالرحمٰن بجنوری کی نظم ''نٹ راجا'' ۱۹۲۴ء میں شائع ہوئی۔ اس نظم میں بحر اور بند کی ترتیب دونوں حوالوں سے نئی ساخت قائم کی گئی۔

لغزش میں نشے کے بتِ طناز شرابی
سیماب مقابل
گرداب مماثل
تصویر برنجی میں ہے رقصاں تنِ شوخی (۱۵)

یہ نظم پانچ بندوں پر مشتمل ہے اور ہر بند میں یہی عروضی و مصراعی ترتیب برقرار رکھی گئی ہے۔ ابتدائی نظموں میں نظم طباطبائی کی ''اس طرح وطن کی خیر مناتے ہیں'' اور وحیدالدین سلیم کی نظم ''سمندر کی زبان سے'' کا نام بھی لیا جاتا ہے۔ اس حوالے سے عظمت اللہ خاں کے شعری مجموعے ''سریلے بول'' میں بھی ہیئت کی متنوع ترتیبیں مل جاتی ہیں اس سلسلے میں ریاض احمد لکھتے ہیں:

''نظم معرّیٰ اور نظم آزاد کی معروف صورتوں کے علاوہ گیت اور سانٹ بھی اسی قسم کی کوششیں ہیں۔ ان سے آگے بڑھ کر بحر یا قافیہ ردیف کو نئے طریقوں سے استعمال کرنے کی بہت کم کوششیں ہوئی ہیں۔ حفیظ کے ہاں اس کی بعض مثالیں مل جاتی ہیں۔''(۱۶)

بند میں ہیئت کا تعین تین طرح سے ہوسکتا ہے۔ (۱) بند میں مصرعوں کی تعداد کے تعین سے (۲) بند میں قافیہ کی ترتیب سے (۳) بند کے مختلف مصرعوں میں وزن کے تغیر و تبدل سے۔ ہیئت کے تجربات میں ان تینوں صورتوں کو بہ رُوئے کار لایا گیا ہے۔ اور لاتعداد نظمیں لکھی گئیں ہیں اور ہر نظم کے لیے الگ ایک ہیئت اختیار کی گئی ہے۔ کسی ایک مضمون میں ان کے تجزیے کی نہ گنجائش ہے اور نہ ضرورت۔ یہاں بنیادی ضابطوں کی طرف اشارہ کرنا مقصود ہے۔ ان تجربوں میں تین صورتیں ملتی ہیں: (۱) بند کی متعین شکل (۲) بند کی غیر متعین شکل (۳) بند میں دیگر ہیئتوں کے مختلف عناصر کی شمولیت۔ ہیئتوں کی اس ترتیب نو میں اقبال کا نام بھی نظر آتا ہے۔ اقبال کی فارسی شاعری میں اس ضمن میں کافی نظمیں مل جاتی ہیں لیکن اردو شاعری بھی اس سے خالی نہیں ہے۔ پہلی صورت کی مثال میں اقبال کی درج ذیل نظم پیش کی جاسکتی ہے:

رومی بدلے، شامی بدلے، بدلا ہندوستان
تو بھی اے فرزند کہستاں اپنی خودی پہچان
اپنی خودی پہچان
او غافل افغان (۱۷)

مجموعی طور پر اقبال پابند ہیئتوں کے شاعر تھے۔ اقبال کی مرغوب ہیئتوں میں غزل، ترکیب بند، مثنوی اور مسدس نمایاں ہیں۔ بیسویں صدی کے نصف اول کی ہندوستانی تہذیب، معاشرت اور سیاست کا سب سے بڑا اظہار اقبال کی شاعری میں ہوا ہے۔ یہاں سوال پیدا ہوتا ہے کہ اس تبدیل ہوتی ہوئی تہذیب کا اثر اقبال کی ہیئتوں پر کیوں نہیں پڑا۔ یہاں میں اپنی ایک گزشتہ بات کا اعادہ کروں گا کہ یہ ایک ایسی تبدیل ہوتی ہوئی تہذیب تھی جس میں ہندوستانی اور مغربی تہذیب متوازن دھاروں کی صورت میں چل رہی تھی اور ان کا وہ آہنگ قائم نہیں ہو سکا جو ہند اسلامی تہذیب کی صورت میں ہوا اور جس نے نئی ہندوستانی تہذیب کا مقام حاصل کیا۔ اقبال کے آخری زمانے تک نظم معریٰ اور نظم آزاد اپنے تجرباتی دور میں تھیں۔ اس عہد میں ہیئتیں تو تبدیل ہو رہی تھیں لیکن اسلوب پر ہندوستانی تہذیب کے اثرات ابھی باقی تھے، اقبال کے ساتھ معاملہ متضاد تھا۔ اس کی ہیئتیں ہندوستانی تہذیب کی زائیدہ تھیں اور اسلوب بالکل نیا تھا...۔ اتنا نیا کہ اس کے خلاف بھی اتنا ہی ردعمل ہوا جتنا ان نئی ہیئتوں کے حوالے سے۔ گویا اقبال کی شاعری میں بدلتی ہوئی تہذیبی صورتِ حال کے اثرات اسلوب کے حوالے سے نمایاں ہوئے۔ اقبال کا اسلوب ہندوستانی تہذیب کی بہ جائے ڈیڑھ ہزار سال پرانی اسلامی تہذیب اور نئی مغربی تہذیب کے تناقصات سے ظہور پذیر ہوا، اس لیے اس میں نئی صورتِ حال کی عکاسی کرنے کی پوری طاقت موجود تھی۔

نئی پابند ہیئتوں کے تجربات کے سلسلے میں حفیظ جالندھری، قیوم نظر، مختار صدیقی، یوسف ظفر، فیض، اختر الایمان، جزوی طور پر شکیب جلالی اور سب سے زیادہ اہم مجید امجد کے نام ہیں۔ ان شعرا کے ہاں مندرجہ بالا تمام صورتوں کو بہ رُوئے کار لاتے ہوئے نئی نئی ہیئتیں وضع ہوئیں۔ ان شاعروں کی متنوع پابند ہیئتوں نے اپنے عہد کی زندگی کو بیان کرنے میں اتنی ہی طاقت کا اظہار کیا جتنا آزاد نظم میں ہوا۔ یہ اور بات ہے کہ جدید عہد کی نمائندہ صنفِ سخن کا اعزاز آزاد نظم کو حاصل ہوا۔

آزاد نظم کے بعد جدید اردو نظم میں سب سے بڑا ہیئتی تجربہ نثری نظم کی صورت میں ہوا۔ اسے آسانی سے نظم کی ارتقائی کڑی قرار دیا جا سکتا ہے۔ نظم معریٰ سے قبل قافیے کے بغیر نظم کہنے کا تصور نہیں تھا۔ آزاد نظم سے قبل عروضی آہنگ کو منقسم کرنے کا تصور نہیں تھا۔ نظم نے پہلے قافیہ سے آزادی حاصل کی، پھر متعین عروضی پیٹرن سے آزادی حاصل کی اور پھر عروضی آہنگ سے آزاد ہوئی۔ نثری نظم کے خلاف جتنا ہنگامہ برپا ہوا، وہ کوئی نیا نہیں تھا، اتنی ہی شدت سے معریٰ اور پھر آزاد نظم کی مخالفت بھی ہوئی۔ کسی ہیئت کے خلاف برپا ہونے والے ہنگامے سے بھی اس کی تخلیقی طاقت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

اس سے پتا چلتا ہے کہ انھوں نے بنے بنائے سانچوں کو توڑا۔ بنے بنائے سانچے متوسط اذہان کی

مجبوری ہوتے ہیں کیوں کہ وہ ان سے باہر سوچنے کی اہلیت ہی نہیں رکھتے۔ اس طرح کا کوئی ہنگامہ سانٹ، ترائیلے یا ہائیکو کی ہیئتوں کے تعارف کے وقت نہیں ہوا کیوں کہ ان تینوں کی ہیئتیں پابند تھیں اور معاشرے مروج رجحانات کی آئینہ دار تھیں۔ یہ نہیں کہ یہ ہنگامہ صرف ہیئت تبدیل کرنے سے ہوتا ہے بل کہ علوم کے حوالے سے کوئی نیا نظریہ، مروج معاشرتی و معاشی نظام کو توڑنے والا کوئی نیا تصور جب بھی آتا ہے، یہی ہنگامہ آرائی شروع ہو جاتی ہے لیکن ہر نئی ہیئت، نیا نظریہ یا تصور اپنی باطنی قوت سے اس پر غالب آتا ہے اور آہستہ آہستہ روایت کا حصہ بن جاتا ہے۔

نثری نظم کی مخالفت کرنے والے دو طرح کے ذہن تھے۔ ایک وہ جو اسے شاعری ہی ماننے کو تیار نہیں تھے اور دوسرے وہ جو ہیئت سے تو متفق تھے لیکن اس کے نام سے متفق نہیں تھے۔ یہی وجہ ہے کہ نثری نظم کے لیے نثر لطیف، نظم منثور، منثور شاعری، نثری شاعری، غیر عروضی شاعری، غیر عروضی نظم اور نثم وغیرہ کتنے ہی نام استعمال ہوتے رہے ہیں لیکن اس ہیئت شعر کی پہچان ہمیشہ نثری نظم کے نام سے ہی ہوتی رہی ہے۔ نثری نظم کے نام کی مخالفت کرنے والے نقادوں کے ذہن میں یہ تصور مقدمہ شعر و شاعری کے اثرات سے راسخ ہو گیا کہ شعر کا تعلق عروض سے نہیں ہے لیکن نظم کا تعلق عروض سے ہے۔ ۱۸۹۳ء کے بعد انھوں نے اپنے نقطۂ نظر سے رجوع کرنے کی ضرورت ہی محسوس نہیں کی۔ اس حوالے سے بہت سے نقادوں کی آرا پیش کی جا سکتی ہیں۔ میں ان میں سے یہاں ڈاکٹر سجاد باقر رضوی کی رائے نقل کرتا ہوں۔

''مجھے دراصل نثری نظم کی اصطلاح پر اعتراض ہے۔ نثر اور نظم آپس میں متضاد چیزیں ہیں۔ میری رائے میں نثری نظم کہنے کی بہ جائے اسے نثری شاعری کہنا زیادہ بہتر ہوگا۔''(۱۸)

دیگر ناقدین کی آرا کے پس پردہ یہی تصور کارفرما ہے۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ نثر اور نظم میں کوئی تضاد نہیں ہے بل کہ یہ اظہار کے مختلف وسیلے ہیں۔ مختلف ہونا اور متضاد ہونا ایک بات نہیں ہے۔ دیے کی روشنی، بلب کی روشنی، چاند کی روشنی اور سورج کی روشنی ایک دوسرے سے مختلف ہے، متضاد نہیں۔ یہ اختلاف تو ہر ہیئت میں موجود ہے اور اسی اختلاف کی وجہ سے وہ الگ ہیئت ہے۔ یہاں اصل بات یہ ہے کہ نظم کو وزن کے ساتھ مخصوص کر دیا گیا ہے۔ اگر نظم اور وزن لازم و ملزوم ہوتے تو منظوم ڈرامے کو ہم منظوم ڈراما نہ کہتے بل کہ نظم ہی کہتے۔ نظم کی لاتعداد ہیئتوں کا فرق عروضی نہیں ہے بل کہ کبھی اس کی بنیاد قافیہ بنتا ہے اور کبھی مصرعوں کی تعداد۔ گویا محض عروض کو نظم کی بنیاد قرار نہیں دیا جا سکتا، اگرچہ ہماری قدیم فکر میں کلام موزوں کو ہی نظم کہا جاتا تھا۔ قدیم فکر کی روشنی میں جدید ہیئت کو ہم کیسے پرکھ سکتے ہیں۔ جدید ہیئت کو پرکھنے کے پیمانے بھی ہمیں نئے بنانے پڑیں گے۔ سادہ سی بات ہے کہ نثری نظم اردو نظم کے ارتقا کی موجودہ کڑی ہے۔ اگر ہم اسے نظم نہیں کہیں گے تو یہ نظم کے

ارتقائی سفر سے باہر ہو جائے گی۔ مثلاً اگر اسے نثری شاعری کہیں تو یہ شاعری کے ارتقائی سفر کا اظہار ہے، نظم کے ارتقائی سفر کا نہیں۔ ویسے بھی اس قدر فروعی مسائل پر ہم نے پہلے ہی کافی وقت اور توانائی صرف کر دی ہے، اب ہمیں آگے کی طرف چلنا چاہیے۔ نثری نظم میں اور نظم کی دیگر ہیئتوں میں تخلیقی وژن کا اشتراک ہے۔ نظم زندگی کو جس زاویے سے دیکھتی ہے، غزل یا افسانے کے لیے ممکن نہیں ہے۔ نظم کا استعاراتی پیٹرن ہی فی الاصل نظم ہے۔ اگر عروض نظم ہوتا تو ہمارے عہد میں لکھی جانے والی ہر عروضی ''کاوش'' نظم ہوتی لیکن ایسا نہیں ہے۔

نثری نظم کی ابتدا کی تلاش میں محقق ٹیگور کی ''گیتا نجلی'' م حسن لطیفی کی ''افکار پریشاں'' اور سجاد ظہیر کی ''پگھلا نیلم'' تک جاتے ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ نثری نظم کو تحریک کی صورت میں ستر کی دہائی میں لکھا جانے لگا۔ اس کی ابتدائی صورتیں ساٹھ کی دہائی میں بھی مل جاتی ہیں لیکن اس تجربے کا تخلیقی اظہار ستر کی دہائی میں ہوا۔ نثری نظم کے حوالے سے مبارک احمد کا نام بہت اہم ہے جنھوں نے نثری نظم پر مضامین لکھے، خود نثری نظمیں لکھیں اور عملی طور پر لوگوں کو اس کام پر راغب کیا۔ مخالفت کے باوجود نثری نظم کا تخلیقی سفر جاری رہا اور اب اردو کے بیش تر عروضی شاعر بھی اس ہیئت میں بلا جھجک اظہار کر رہے ہیں۔

اکیسویں صدی کے آغاز سے ہی اسے معتبر اور مستحکم صنف ادب کا درجہ حاصل ہو گیا ہے۔ اب اردو کا شاید ہی کوئی رسالہ ہو گا جو نثری نظمیں شائع نہ کرتا ہو۔ اب نہ صرف یہ کہ نثری نظموں کے باقاعدہ مجموعے شائع ہو رہے ہیں بل کہ اس کے ہیئتی و تخلیقی حوالوں سے تنقید کا بھی ایک قابل قدر ذخیرہ جمع ہوتا جا رہا ہے۔ نثری نظموں کا پہلا مجموعہ عبدالرشید کا ''اپنے اور دوستوں کے لیے نظمیں'' تھا جو ۱۹۷۴ء میں شائع ہوا۔

نثری نظم کی ہیئت میں جہاں بہت اچھی عروضی شاعری کرنے والوں نے اپنا اظہار کیا، وہاں بہت سے عروض سے ناواقف شاعروں کو بھی ایک ایسی ہیئت میسر آ گئی جس کے لیے نہ کسی مطالعے کی ضرورت تھی نہ اکتساب کی۔ یہی وجہ ہے کہ شائع ہونے والی نثری نظموں میں انتہائی افراط و تفریط نظر آتی ہے۔ دیکھا جائے تو ہم تہذیبی، معاشرتی، معاشی اور سیاسی ہر سطح پر اسی افراط و تفریط کا شکار ہیں۔ یہ بھی گویا اس ہیئت کے زندگی سے ہم آہنگ ہونے کا ایک ثبوت ہے۔

تہذیبی حوالے سے دیکھیں تو اردو میں جب آزاد نظم کا تجربہ ہوا تو وہ برطانوی تہذیب کے اثر میں آتا ہوا ہندوستانی معاشرہ تھا۔ تقسیم ہند کے بعد اردو کے دونوں خطوں میں آہستہ آہستہ امریکی اثر و رسوخ بڑھتا چلا گیا۔ ۱۹۵۸ء میں پہلے مارشل کو ہم امریکی سیاست کی پہلی باضابطہ فتح قرار دے سکتے ہیں۔ اس کے بعد پاکستان میں آہستہ آہستہ امریکی تہذیب کو حکمران تہذیب کا درجہ حاصل ہوتا چلا گیا۔ آج ہم جس معاشرے میں زندہ ہیں اس کے تہذیبی انتشار کا ستر سال قبل کے تہذیبی انتشار سے کوئی موازنہ نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے

کہ آج کی تہذیبی صورت حال میں اردو میں سب سے زیادہ برتی جانے والی اصناف آزاد نظم اور نثری نظم ہیں۔ ہمیں اپنے معاشرے میں غزل ایک مستقل ہیئت کی صورت میں اس لیے نظر آرہی ہے کیوں کہ ہم ابھی تک باطنی طور پر اسی معاشرے کے آرزو مند ہیں جو غزل کا معاشرہ تھا۔ یوں گویا آزاد نظم اور نثری نظم ہماری موجودہ تہذیبی صورت حال کی عکاسی کر رہی ہیں تو غزل ہماری آرزو مندی کی عکاس ہے۔

نثری نظم کے بعد اردو میں کوئی بڑا ہیئتی تجربہ نہیں ہوا۔ اسی کی دہائی میں جاپانی صنف سخن ہائیکو کو تو اتر سے بے شمار شاعروں نے لکھا۔ اس کے باقاعدہ مجموعے بھی شائع ہوئے لیکن اسے اردو ادب میں مستحکم جگہ نہیں مل سکی۔ ہائیکو مخصوص جاپانی اوزان میں پانچ سات پانچ کی عروضی ترتیب سے لکھی جانے والی ایک ایسی ہیئت ہے جو تین مصرعوں پر مشتمل ہوتی ہے اور تمثالوں کے ذریعے باطنی کیفیات کی عکاسی کرتی ہے۔ اردو میں نہ تو جاپانی عروض منتقل ہو سکتا ہے اور نہ امیجری کے ذریعے باطنی کیفیات کی عکاسی کی پابندی کی گئی بل کہ اسے پانچ سات پانچ کی عروضی ترتیب سے ایک سہ مصرعی نظم سمجھ کر متنوع موضوعات کا اظہار کیا گیا۔ اتنی مختصر صنف میں جس کا غزل کی طرح کوئی مستحکم اور مربوط علامتی و استعاراتی نظام بھی نہیں ہے، حیات و کائنات کے اعلیٰ موضوعات بیان کرنا ممکن ہی نہیں ہوتا، اس لیے یہ ہیئت کچھ عرصہ منظر پر رہنے کے بعد اب آہستہ آہستہ معدوم ہوتی جا رہی ہے اور جاپانی سفارت خانے کی کوششوں کے باوجود اس میں کوئی قابل ذکر تخلیقی تجربہ سامنے نہیں آسکا۔

اس طویل مضمون میں جدید اردو نظم میں آنے والی ہیئتی تبدیلیوں کا عہد بہ عہد مطالعہ اور اس کے پس پردہ اسباب کا سراغ لگانے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ ایک نقطۂ نظر ہے جس سے کلی اتفاق غیر ضروری ہے۔ بہ ہر حال اتنی بات طے ہے کہ پابند ہیئتوں کے بعد اردو نظم کا سفر نظم معریٰ اور نظم آزاد سے ہوتا ہوا نثری نظم تک پہنچا ہے، گزشتہ پچیس تیس برسوں میں ہونے والی نظم کی بیش تر شاعری انھی دو ہیئتوں میں تخلیق کی گئی ہے۔ موجودہ اردو شاعری کو ہیئت سے زیادہ اسلوب کے مسائل درپیش ہیں اور وہ کسی ایسے اسلوب کی تلاش میں ہے جس میں موجودہ عہد کے مسائل اور معاملات کو جزوی اور سرسری نہیں بل کہ کلیت میں پیش کیا جا سکے، خاص طور پر نثری نظم ابھی تک کسی ایسے شاعر کے انتظار میں ہے جو نثری نظم سے مکمل طور پر ہم آہنگ اسلوب دریافت کر کے بڑی شاعری کی بنیاد رکھ سکے۔ یہی وجہ ہے کہ گزشتہ تیس برسوں میں ہونے والی اردو شاعری میں ہیئت کا اور کوئی تجربہ نہیں کیا گیا۔ اس دور میں ہمیں اسلوبیاتی تنوع نظر آتا لیکن ابھی تک ہمارے عہد کا نمائندہ اسلوب بھی دریافت ہونے کا منتظر ہے۔

حوالہ جات

۱۔ نظم آزاد، محمد حسین آزاد، شیخ مبارک علی تاجر کتب، لاہور، ۱۹۴۷ء، ص: ۲۷

۲- ایضاً،ص:۴۷-۱۴۶

۳- مقدمۂ شعر و شاعری، الطاف حسین حالی، شیخ مبارک علی لاہور، ۱۹۲۹ء، ص:۴۹

۴- کیفیہ، پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی، دہلی، ۱۹۴۲ء، ص:۲۹۷

۵- اردو میں نظم معریٰ اور آزاد نظم (ابتدا سے ۱۹۴۷ء تک)، ڈاکٹر حنیف کیفی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان دہلی، ۱۹۸۲ء، ص:

۶- سریلے بول: عظمت اللہ خاں، اردو اکیڈمی سندھ کراچی ۱۹۵۹ء، ص:۴۶

۷- اردو میں نظم معریٰ اور آزاد نظم، ص:۵۶۳

۸- سرودِ نو، ڈاکٹر تصدق حسین خالد، کنول بک کلب لاہور، س:ن، ص:ی

۹- لامکاں تا لامکاں، ڈاکٹر تصدق حسین خالد، مکتبہ نصرت کراچی، ۱۹۷۶ء، ص:ض،ض

۱۰- بہ حوالہ اردو میں نظم معریٰ اور آزاد نظم، ص ۱۹۶

۱۱- نئی تحریریں، مرتبہ: ادارۂ حلقہ ارباب ذوق لاہور، س:ن، ص:۶۵

۱۲- ماہنامہ اردو زبان، شمارہ نمبر ۵-۶، ۱۹۶۹ء، ص:۶۷

۱۳- اردو نظم اور اس کی قسمیں، ساحل احمد، اردو رائٹرس گلڈ الہ آباد، ۱۹۶۷ء، ص:۵۶

۱۴- بہ حوالہ اردو میں نظم معریٰ اور آزاد نظم، ص:۴۲۵

۱۵- ایضاً، ص:۹۹

۱۶- قیوم نظر، ریاض احمد، اردو بک اسٹال لاہور، س:ن، ص:۱۳۰

۱۷- کلیاتِ اقبال، علامہ محمد اقبال، اقبال اکادمی، لاہور، ۲۰۰۰ء، ص:

۱۸- نثری نظم کیوں، ادبِ لطیف لاہور، شمارہ نمبر ۱۱-۱۲، ۱۹۷۵ء، ص:۱۸

چھمی بیگم۔قرۃ العین حیدر کا ایک کردار

ایم خالد فیاض

اُردو افسانے کے حوالے سے جب وقت اور حالات سے مفاہمت یا سمجھوتے کا موضوع زیرِ بحث آئے تو پہلا نام فوراً غلام عباس کا ذہن میں آتا ہے اور خاص طور پر اُن کا افسانہ ''سمجھوتا'' اس ضمن میں نمائندگی کا حق ادا کرتا ہے۔لیکن ایسے پیچیدہ پیچیدہ کردار بیش تر افسانہ نگاروں کے ہاں موجود ہیں جو مخصوص صورتِ حال میں مفاہمت کی طرف رغبت کا مظاہرہ کرتے ہیں۔قرۃ العین حیدر جیسی افسانہ نگار جس کے بیش تر کردار وقت کے جبر یا اُس میں گم شدگی کا شکار ہو جاتے ہیں، کے ہاں بھی ایسے دو تین کردار ضرور مل جاتے ہیں جو وقت اور حالات سے مفاہمت کرتے دکھائی دیتے ہیں اور وقت کے ہاتھوں کچلے جانے سے خود کو بچا لیتے ہیں۔خاص طور پر ''حسب نسب'' کی چھمی بیگم اور ''پت جھڑ کی آواز'' کی تنویر فاطمہ اس کی بہترین مثالیں ہیں۔مگر چھمی بیگم کو تنویر فاطمہ پر اس حوالے سے فوقیت حاصل ہے کہ وہ وقت کے تھپیڑوں سے بیش تر اپنا پینترا بدل لینے پر قدرت رکھتی ہے جب کہ تنویر فاطمہ وقت کے تھپیڑے سہنے کے بعد مفاہمتی پالیسی اختیار کرتی ہے۔یہی وجہ ہے کہ آخر میں تنویر فاطمہ نسبتاً خستہ حالی کا شکار دکھائی دیتی ہے۔ وہ اگر چہ اپنے آپ کو کچلے جانے سے تو بچا لائی ہے مگر وقت کے تھپیڑے سہنے سے وہ اس وقار اور اطمینان کو حاصل کرنے میں ناکام رہتی ہے جو چھمی بیگم کے ہاں نظر آتا ہے۔

چھمی بیگم، شاہ جہاں پور کے ایک اوسط درجے کے زمین دار خاندان سے تعلق رکھتی تھیں۔ ماں باپ کی اکلوتی اولاد ہونے کے ناتے بچپن سے ضدی، غصیلی اور طنطنے والی تھیں۔والدین اور چچا چچی کے انتقال اور اچھو میاں کی بے وفائی نے چھمی بیگم کو گھر میں اکیلا اور بے آسرا کر دیا۔مگر ان حالات میں چھمی بیگم آس اور امید کا دامن نہیں چھوڑتیں۔

''اپنی اس شدید یاس و ناامیدی کے باوجود چھمی بیگم کو یقین تھا کہ ایک نہ ایک دن اچھو واپس آئیں گے۔چنبیلی والا مکان پھر آباد ہوگا''۔

اسی آس میں وہ تیس برس کی ہو گئیں۔ بال وقت سے پہلے سفید ہونے لگے مگر غصے اور طنطنے میں اور تمکنت میں کمی نہ ہوئی بل کہ عمر کے ساتھ ساتھ اضافہ ہی ہوتا گیا۔ اور اس کی وجہ یہ تھی کہ ''ماں باپ خالص اصل نسل روہیلے پٹھان، دادا پردادا ہفت ہزاری نہ سہی یک ہزاری، دو ہزاری ضرور ہی رہے ہوں گے''۔ لہٰذا ''ماضی کے ان جغادری روہیلہ سرداروں کے نام لیوا اس کنبے کے حسب نسب پر کوئی آنچ نہ آنے پائے اس فکر میں وہ بالکل قلعہ بند ہو کر بیٹھی رہیں''۔

ایسی صورت میں پہلا انقلاب اُن کی زندگی میں تب آتا ہے جب اچھو میاں لکھنؤ کی ایک طوائف سے نکاح کر کے گھر لے آتے ہیں یعنی صرف یہ نہیں کہ اچھو میاں نے چھمی بیگم کی زندگی تباہ کر کے کسی اور سے شادی کر لی بل کہ کلو بائی طوائف سے نکاح کر کے خاندان کا حسب نسب برباد کر دیا اور چھمی بیگم خاص طور پر اس جرم کے لیے انھیں مرتے دم تک معاف نہیں کر سکتی تھیں۔ لہٰذا چھمی بیگم نے اچھو میاں کے گھر کی ہر شے اور روپے پیسے کو اپنے اوپر حرام کر لیا اور صاف للکارانہ اعلان کر دیا کہ

''جمعہ خان مرحوم کی بیٹی اور شبو خان مرحوم کی بھتیجی چکلے سے آیا ہوا ایک پیسہ بھی اپنے اوپر حرام سمجھتی ہے''۔

اب چھمی بیگم کی گزر اوقات نہایت مشکل سے ہونے لگی۔ شادی کی عمر گزر گئی۔ مدرسہ چلانے لگیں مگر ملک تقسیم ہو گیا تو مدرسہ بھی اجڑ گیا اور چھمی بیگم کے ہاں روٹیوں کے لالے پڑ گئے۔ اچھو میاں فسادات میں مارے گئے۔

چھمی بیگم کا سر اب سفید ہو گیا اور غصہ بھی دھیما پڑ گیا، طنطنے اور جلال میں بھی کمی واقع ہو گئی اور وہ دہلی کے ایک گھرانے میں استانی کی ملازمت کرنے پر راضی ہو گئیں کیوں کہ:

''اُن کی سمجھ میں بھی یہ بات آ گئی کہ اگر کل کلاں کو مر گئیں تو آخر وقت میں یٰسین شریف پڑھنے والا تو کوئی ہونا چاہیے''۔

لہٰذا چھمی بیگم بنتِ جمعہ خان زمین دار شاہ جہاں پور مغلانی جی بن گئیں اور پورے بارہ سال صبیح الدین صاحب کے گھر میں بچوں کو اُردو اور قرآن شریف پڑھانے میں گزار دیے۔ یہاں انھیں بچوں سے محبت بھی ہو گئی۔ اُن سے بزرگوں جیسا سلوک کیا جاتا مگر پھر بھی انھیں کبھی کبھی غصہ آتا جسے وہ ''اپنی مجبوریوں کا خیال کر کے پی جاتی تھیں''۔

بیگم صبیح الدین کے بعد انھیں بیگم راشد علی کے گھر ملازمت ملی جو بیگم صبیح الدین کی طرح دردمند اور دین دار خاتون نہیں بل کہ آج کل کی ماڈرن لڑکیوں کی طرح تھیں، جن کا بیش تر وقت کلبوں اور پارٹیوں میں گزرتا تھا۔ لیکن بہ ہر حال چھمی بیگم کی عزت انھوں نے بھی کی۔ یہاں چھمی بیگم نے پانچ برس ملازمت کی اور اب چھمی بیگم کی شخصیت میں نمایاں تبدیلی آ چکی تھی، یہاں تک کہ:

''جب چھمی بیگم روشن آرا کلب پہنچیں۔ لنچ ابھی ختم نہ ہوا تھا۔ چھمی بیگم بچی کو انگلی پکڑے سبزے پر ٹہلتی رہیں۔ چھمی بیگم اب پردہ نہیں کرتی تھیں اور ساڑھی پہنتی تھیں۔ اس نگوڑی دلّی میں انھیں پہچاننے والا اب کون رہا تھا... سترہ برس نئی دلّی میں رہ کر چھمی بیگم اس نئی اعلیٰ سوسائٹی اور جدید ہندوستانی خواتین کی الٹرا ماڈرن طرزِ زندگی کی بھی عادی ہو چکی تھیں۔ اس لیے چھمی بیگم اطمینان سے گھاس پر ٹہلائیں''۔

راشد صاحب کا تبادلہ واشنگٹن ہو گیا اور مسئلہ یہ آن پڑا کہ چھمی بیگم کا کیا ہو۔ کلب میں بمبئی کی ایک خاتون نے جب اچانک ملازمت کی پیش کش کی تو چھمی بیگم ''فوراً دل میں رب کریم کا لاکھ لاکھ شکر بجا لائیں جو رزق کا ایک دروازہ بند کرتا ہے تو دوسرا کھول بھی دیتا ہے''۔

چھمی بیگم کے کردار میں حالات کے تلخ حقائق کو جھیلنے اور مجبوری کے عالم میں زندگی سے سمجھوتے کرتے چلے جانے سے ایک لاتعلقی کا سا احساس بھی جنم لے لیتا ہے جو فطری ہے۔ کیوں کہ سمجھوتے شخصیت کی اوپری سطح سے ہو رہے ہوتے ہیں، داخل میں کہیں کش مکش اور نفی کی کیفیت برابر جاری رہتی ہے اور اُس کا اظہار زندگی سے لاتعلقی کی صورت میں ہوتا ہے جو زیادہ واضح نہیں مگر گہرا ضرور ہوتا ہے۔ چھمی بیگم کے کردار پر اس احساس کی چھوٹ بڑی شدت سے پڑتی دکھائی دیتی ہے۔ خاص طور پر بمبئی کی خاتون رضیہ بانو سے جب بمبئی پہنچنے کا وعدہ ہو جاتا ہے تو قرۃ العین حیدر لکھتی ہیں:

''انھوں (چھمی بیگم) نے رضیہ بانو سے تنخواہ کا فیصلہ بھی نہ کیا کیوں کہ انھوں نے ہمیشہ کے لیے ایک تنخواہ مقرر کر لی تھی۔ چالیس روپے ماہوار اور کھانا۔ یہ چالیس روپے ان کی ذاتی ضروریات کے لئے ضرورت سے زیادہ تھے۔ کپڑے ہمیشہ انھیں اپنی بیگموں سے مل جاتے تھے۔ عرصہ ہوا انھیں معلوم ہو چکا تھا کہ کپڑے، لتے، گہنے پاتے، جائیداد، املاک، رشتے ناتے، دوستی محبت، سب بے معنی اور فانی چیزیں ہیں''۔

اور پھر رضیہ بانو جب توقع کے برخلاف ڈیڑھ سو روپے کے نوٹ نکال کر "سفر خرچ" کے لیے چھمی بیگم کے حوالے کرتی ہیں تو چھمی بیگم اس وقت بھی کسی حیرت کا مظاہرہ نہیں کرتیں۔

"چھمی بیگم نے خاموشی سے نوٹ صدری کی جیب میں اڑس لیے۔انھوں نے اب زندگی کے انوکھے واقعات پر متعجب ہونا بھی چھوڑ دیا تھا"۔

یوں قرۃ العین حیدر چھمی بیگم کے کردار میں خارجی دباؤ کے زیر اثر پیدا ہونے والے داخلی ردِ عمل کی موثر عکاسی کرنے میں کام یاب ٹھہرتی ہیں۔

بہ ہر حال چھمی بیگم بمبئی کے لیے روانہ ہو جاتی ہیں۔روانہ ہونے سے پہلے جب بیگم راشد متفکر ہو کر پوچھتی ہیں کہ "خالہ تم اکیلی اتنی دور کا سفر کرلوگی؟" تو چھمی بیگم فوراً اقرار میں سر ہلا دیتی ہیں کیوں کہ چھمی بیگم کو اب زندگی میں کسی بات کے لیے 'نہیں' کہنے کی ضرورت ہی نہ رہی تھی"۔

چھمی بیگم کی آنکھیں جو اپنے مکان میں برسوں غسل خانے کی کھر چی ہوئی کھڑکی کے ذرا سے حصے سے صرف اچھو میاں کے مکان کا آنگن دیکھنے تک محدود رہی تھیں اب بمبئی جیسے بڑے اور تیز رفتار شہر کی بڑی بڑی عمارتوں کو دیکھ رہی تھیں اور شہر کی ان عمارتوں کو دیکھتے دیکھتے وہ آخر رضیہ بانو کے وسیع و عریض فلیٹ میں پہنچ گئیں۔

بیگم صبیح الدین دردمند بھی تھیں اور دین دار بھی، بیگم راشد دین دار نہیں تھیں اور بیش تر وقت کلبوں اور تقریبات میں گزارتی تھیں مگر گھر میں رکھ رکھاؤ بہتر تھا جب کہ یہاں رضیہ بانو کے اطوار تو سب سے جُدا تھے۔ چھمی بیگم جب پہلی بار اُن کے کمرے میں داخل ہوئیں تو وہ نائیلون کا نائٹ گون پہنے نیم دراز تھیں اور انگلیوں میں سگریٹ سلگ رہا تھا۔اس صورت حال کا سامنا ہونے پر چھمی بیگم کا ردِ عمل اور مفاہمتی کردار ملاحظہ کیجیے:

"چھمی بیگم کو اُن کا یہ ننگا پہناوا ذرا بھی پسند نہ آیا لیکن سوچا بھائی اپنا اپنا دستور ہے اس شہر کے یہی رنگ ڈھنگ ہیں۔رضیہ بانو کا سگریٹ بھی انھیں اچھا نہ لگا۔بیگم صبیح الدین اور بیگم راشد دونوں سگریٹ نہیں پیتی تھیں۔بہ ہر حال انھوں نے بردباری سے کہا، السلام علیکم"۔

رضیہ بانو ایک بازاری عورت تھی اور لڑکیوں کا دھندا بڑے معززانہ انداز میں کرتی تھی۔ چھمی بیگم کو

وہ محض اس لیے گھر میں لائی تھی کہ وہ چاہتی تھی کہ: ''کوئی بزرگ بی بی میرے گھر میں نماز قرآن پڑھتی رہا کریں''۔ اس لیے وہ چھمی بیگم سے کہتی ہے کہ ''قرآن شریف پڑھیے اور میرے حق میں دعائے خیر کرتی رہیے'' لہٰذا:

''چھمی بیگم نے اپنی کوٹھڑی میں جا کر ایک بار پھر جائے نماز نکالی، وضو کیا، نفلیں پڑھنے لگیں اور اس رب ذوالجلال کا شکر ادا کیا...... اور اسی پاک پروردگار نے ان کے باپ دادا کی لاج، ان کے حسب نسب کی عزت رکھ لی اور ایک بار پھر ایک شریف گھرانے کی حق حلال کی کمائی میں ان کا حصہ بھی لگا دیا''۔

وہ چھمی بیگم جنھوں نے اچھو میاں کے ماہانہ خرچ اور کھانے پینے کی دوسری اشیا سے محض اس لیے انکار کر دیا تھا کہ وہ اپنے حسب نسب کی بنیاد پر ایسے گھرانے سے آیا ہوا ایک پیسہ بھی اپنے اوپر حرام سمجھتی ہیں جہاں طوائف نکاح کر کے لائی گئی ہو۔ بل کہ چھمی بیگم نے تو اچھو میاں کے گھر کو ''چکلہ'' ہی کہہ دیا تھا۔ اور اب صورت حال یہ ہے کہ خود اصلی چکلے میں آن بیٹھی ہیں اور یہ سمجھ رہی ہیں کہ رزق حلال کما رہی ہیں۔ اس طرح قرۃ العین حیدر وقت کی ستم ظریفی اور Irony کو انتہائی موثر پیرائے میں بیان کر جاتی ہیں۔

اسی Irony کی وجہ سے قرۃ العین حیدر کا یہ افسانہ ''حسب نسب'' نہ صرف ''پت جھڑ کی آواز'' سے بل کہ غلام عباس کے افسانوں ''سمجھوتا'' اور ''ایک دردمند دل'' سے بھی، جہاں کردار حالات سے سمجھوتا کرتے دکھائی دیتے ہیں، برتر ہے۔ غلام عباس کے ان افسانوں میں Irony کی یہ شدت نہیں جو قرۃ العین حیدر کے اس افسانے میں ہے۔ پھر یہ کہ چھمی بیگم کا کردار ایک پوری تہذیب کے زوال کا نمائندہ بن کر سامنے آتا ہے جب کہ تنویر فاطمہ کا کردار یا غلام عباس کے کردار جذباتی اور معاشرتی اقدار کے زوال کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور اسی لیے چھمی بیگم کے کردار کا کینوس ''سمجھوتا'' کے وہ ''ایک دردمند دل'' کے فضل اور تنویر فاطمہ سے زیادہ وسیع ہے۔

دوسرا یہ کہ افسانے میں کردار کا سامنا یک دم کسی غیر متوقع یا شدید صورت حال سے کہیں نہیں ہوتا کیوں کہ اس طرح مفاہمت غیر فطری تاثر کی حامل ہو جاتی۔ حالات اور واقعات میں بہ تدریج شدت پیدا کی گئی ہے تا کہ کردار کی مفاہمت فطری انداز میں اجاگر ہو۔ چھمی بیگم کے کردار میں یہی فطری تغیر اس کردار کا حُسن بن جاتا ہے اور جس کا گہرا تاثر دل و دماغ پر اپنا نقش چھوڑ جاتا ہے۔

من کہ مسمّی حاتم طائی

احمد صغیر صدیقی

شہر میں
مجھ سا سخی کوئی مشکل ہی سے ہوگا

صبح سویرے
گھر سے نکل کر (جو میرا نہیں تھا)
پانچ روپے کا کھوٹا سکہ
نکڑ پر بیٹھے ہٹے کٹے فقیر کی نذر کیا

ٹوپی
اُس پنواڑی کے سر پر رکھی
جو ادب کی ایک عمدہ کتاب کے
صفحے پھاڑ کے پان لپیٹ رہا تھا

اپنی قمیص
اُس شخص کو بخشی
ننگے بھوکے لوگوں کی خدمت کا جو دعوے دار تھا
اور بہت عمدہ سوٹ پہن رکھا تھا

میری پینٹ پرانی تھی
کس کو دیتا
وہیں اُتار کے سڑک کنارے پڑی
سردی سے بے حال، ٹھٹھرتی کتیا کے اوپر ڈالی

نیکر
اُس رقاصہ کے چوبارے میں پھینکی
جو اکثر کچھ پہنے بنا ہی ناچا کرتی تھی

سر تو پہلے ہی گنجا تھا
داڑھی میں نے مولانا صاحب کو دے دی
کوئی عورت مل جاتی تو مونچھیں بھی ارپن کر دیتا

ایسا پہلی بار ہوا ہے

سلیم کوثر

ابھی ریل کے ڈبے سے
پلیٹ فارم پر
میرے ساتھ تاریخ اُتری ہے
سامنے بینچ پر دو جسم ایک دوسرے کو پہنے ہوئے
ہیں
جیسے ہی انھوں نے ایک دوسرے کو اُتارا
وہ ننگے ہو جائیں گے
تاریخ نے بے شمار ننگوں کو لباس فراہم کیا ہے
اور ان گنت خوش پوشوں کو ننگا کر دیا ہے
تاریخ کا یہ کام نہیں
میں ایک واقعہ لکھ دینا چاہتا ہوں
اور ایک کو ذہن میں محفوظ
مگر میرے ہاتھ سرد ہوا کی لپیٹ میں ہیں
اور ذہن منظر کی
میں نے ایک ہاتھ جیب میں رکھ لیا ہے
اور دوسرا سوٹ کیس میں
جب میں گاڑی میں سوار ہوا تھا
سوٹ کیس بھاری تھا
اب جو اُترا ہوں تو بہت ہلکا ہے
شاید اب اس میں کپڑے نہیں ہیں

میرے دونوں ہاتھوں کے درمیان
جب سے تاریخ حائل ہے
فاصلہ بڑھ گیا ہے
ایک ہاتھ کی گرمی دوسرے کو نہیں پہنچتی
لیکن ایک ہاتھ کی سردی دوسرے تک پہنچ جاتی
ہے
اب ہم پانچ ہیں... یا اس سے زیادہ
ہم چاہے جتنے بھی ہوں ہمیں ایک ہونا چاہیے
جہاں سے میں سوار ہوا تھا
تاریخ پیچھے چل رہی تھی
جہاں اُترا ہوں وہاں آگے چل رہی ہے
پہلی بار ایسا ہوا ہے
جو کچھ ہونے والا ہے
تاریخ کو اس کی خبر پہلے سے ہو گئی ہے
اور جو کچھ نہیں ہونے والا
مجھے اس کی
اور جو کچھ ہو رہا ہے
اس کی خبر کسی کو نہیں
شاید اس بار
تاریخ واقعے سے آگے چل رہی ہے

بعض موڑ اچانک آتے ہیں

سلیم کوثر

تم جس آب و ہوا میں سانس لیتے ہو
اس میں سوچتے نہیں
جو زبان بولتے ہو
اس میں خواب نہیں دیکھتے
جس زبان میں خواب دیکھتے ہو
اسے لکھتے نہیں
جو زمین تمھاری ماں ہے
تم اس کے بیٹے نہیں ہو
تم نے ڈرائیونگ لائسنس
شہر میں بچھے ہوئے رستوں پر نہیں
کاغذ پر کھنچی ہوئی لائنوں میں پاس کیا ہے
جس نے تمھیں لائسنس دیا ہے
اُس نے تمھارا ٹیسٹ نہیں لیا
اُس نے تو تمھیں یہ بھی نہیں بتایا
کہ تم کلر بلائنڈ ہو
ہری بتی تمھارے لیے سرخ... اور سرخ
خیر چھوڑو...

قانون تمھارے لیے بریک نہیں
پاؤں کے نیچے دبا ہوا ایکسلیٹر ہے
کتنی تیز... اور کہاں تک... اور کب تک
رانگ سائڈ پر بھاگ سکو گے
تم بھول گئے ہو
تمھارے ایک طرف بریک ہے
اور دوسری طرف دل
بعض موڑ اچانک آتے ہیں
جہاں بریک لگاتے وقت
دل... اور گاڑی
ایک ساتھ رُک جاتے ہیں

وعدہ

سلیم کوثر

وہ ہاتھ کاٹ دیے گئے
جو دریاؤں پر پُل بناتے تھے
وہ آنکھیں بُجھا دی گئیں
جن میں منظروں کی آبشاریں تھیں
وہ پاؤں توڑ دیے گئے
جو صحراؤں کو سمیٹتے تھے
وہ نشان مٹا دیے گئے
جو مسافروں کو راستہ بتاتے تھے
ان راستوں پر
کتنے ہی نامعلوم زمانوں سے
وعدوں کا قتلِ عام جاری ہے
وعدے... جو کیے گئے
اور وعدے... جو نہیں کیے گئے
ان دو خساروں کے بیچ وہ موڑ آتا ہے
جہاں تم اگلی صبح کے لیے
اداسیوں کے یرغمال بنے
ان گھروں کی طرف چل پڑتے
جہاں تم نہیں رہتے
وعدے جو پورے ہوئے... نبھ نہیں سکے
اور وعدے جو نبھ سکے... پورے نہیں ہوئے
تم وہاں موجود ہو... جہاں تم نہیں رہتے
اور جہاں تم رہتے ہو
وہاں موجود نہیں ہو
دونوں جگہیں خالی ہیں
اور انھیں بھرنے کے لیے
کائنات چھوٹی پڑتی ہے
تم کھنڈر سے خزانہ
خزانے سے سانپ
سانپ سے زہر
اور زہر سے زندگی ڈھونڈتے ہو
اور آثارِ قدیمہ سے نیاپن
یہ نیاپن تمھارا اپنا نہیں
اس لیے کہ تم پرانے ہو گئے ہو
اتنے پرانے
جتنا تمھارا پہلا وعدہ
جسے تمھارے
دوسرے وعدے نے قتل کر دیا ہے

کبھی کبھی ایسا ہوتا ہے

سلیم کوثر

کسی کی خاطر
آپ اچانک رکتے ہیں
اور رُکتے نہیں ہیں
اونچے نیچے دُور تک بکھرے رستوں پر
کسی کے ساتھ چلتے ہیں
اور چلتے نہیں ہیں
کسی کے ساتھ رہتے ہیں
اور رہتے نہیں ہیں
کسی سے اپنی ساری باتیں کہتے ہیں
اور کہتے نہیں ہیں
کسی کی خاطر مرتے ہیں
اور مرتے نہیں ہیں
جیتے ہیں
اور جیتے نہیں ہیں

کسی کی باتیں سُنتے ہیں
اور سُنتے نہیں ہیں
ہنستے ہیں
اور ہنستے نہیں ہیں
کسی کے کاندھے پر سَر رکھ کر روتے ہیں
اور روتے نہیں ہیں
کبھی کبھی ایسا ہوتا ہے
آپ کسی کو گہری نیند سُلا دیتے ہیں
اور پھر عمر گزر جاتی ہے
سوتے نہیں ہیں
کبھی کبھی ایسا ہوتا ہے

مجھے کوئی نہیں روکتا

ابرار احمد

بے پناہ ویرانی میں رو دینے کو
جب روشنی اور اُمید کی جانب
کھلتی کھڑکیوں کو بند کرنے لگتا ہوں
چار سُو پھیلی چاندنی سے منہ موڑ کر
بے آرام نیند میں مقیم ہو جانے کے لیے...
کسی دِل نشیں مقام سے کوچ کر کے
ٹھیک طرح سانس لینے سے
انکار کرنے لگتا ہوں
مجھے کوئی نہیں روکتا...
ترک کرنے لگتا ہوں ان جگہوں کو
جن سے میری مٹی نمی لیتی ہے
کسی ناممکن خواب کو روانہ ہونے کے لیے
بند دروازوں سے ٹکراتے ہوئے...
گاتے ہوئے پرندوں کو اُڑا کر
درختوں سے لپٹ جانے کو
مہکتے لبادوں
اور چنچل قدمیوں کی سرسراہٹ سے بھاگنے لگتا ہوں
دکھن اور یکسانی کی دہلیز پر ڈھہ جانے کے لیے

راستوں میں اڑتا چلا جاتا ہوں
منزلوں سے دُور، دھول ہو جانے کو
اور جب ایک خراش کو
تیز دھار آلے سے گہرا کرنے لگتا ہوں
خاموشی کی جانب
اپنا سفر تیز تر کر دیتا ہوں
کوئی نہیں روکتا مجھے

دھند میں کھو جانے والے
شاید... دیکھ سکتے ہیں
صرف پھیلا سکتے ہیں
اپنی بانہیں!

قسم ہے کفارے کی-۹

سلیم شہزاد

قسم ہے پلکوں سے
جھڑتے
نمک
کی
اس آنکھ نے یوں دیکھا
کہ زخم ابل پڑے

قسم ہے گود میں اٹھا کر پھرنے والی
ہریالی کی
جو اپنے جسم سے خون بکھیرتی ہے
تو زمیں کے بدن سے شور
پناہ مانگتا، اس کی اور بلکتا ہے

قسم ہے عنایت کی رعایت پہ
سوچنے والوں کی
کہ جن کے پہلو میں
خواہش کی لکیر جمتی ہے
تو درخت کانپ جاتے ہیں

قسم ہے ابکائی سے یکائی رسوائی کی
کہ جس کی چھینٹ دامنوں پہ پڑتی ہے تو
کڑیل شریر کڑکتی اوس کی
راکھ پہن لیتے ہیں

قسم ہے چت لیٹ کر سورج تکنے والوں کی
جن کے ماتھے پہ کرنوں کی
بوچھاڑ پڑتی ہے تو آگ کے
اولے گولے بن کر رگیں توڑ دیتے ہیں
کہ روئی یلغار بن کر ان کے کانوں میں گھس
جائے
اور
مداوا بے امان ٹھہرے

خطِ تنسیخ پھر گیا

سلیم شہزاد

بات صرف یہ تھی
کہ اس نے پانیوں کے موسم میں
فصل کی امید رکھی
تو جاڑے کی عمر
اس کی عمر سے بڑھ گئی
بات صرف یہ ہوتی
تو کوئی بات نہ تھی
اس نے وحشتوں کی فصل میں
اجارے کی کھاد کیا ڈالی
کہ جسموں کے سٹے زمیں پہ بکھر گئے
بات یہ بھی نہیں
کہ گرم پانیوں کی تفصیل میں
اس کا نام شامل تھا کہ
خطِ تنسیخ پھر گیا راس قصے میں
قصہ صرف یہ ہے
کہ جاڑے کے درخت کو
پارے نے مار ڈالا
تو اس کی ہتھیلیوں کے پتوں کے
سوراخ بڑھ گئے

اس نے زمیں پہ تھوکا
تو زمین زہر سے بھر گئی
قصہ صرف اتنا تھا
کہ زمیں زہر سے بھر گئی
بارود کے ...فوتے...!
بات یہاں تک ہوتی
تو خیر تھی
مگر بات
کہ زمیں زادیاں
زہری بچوں کو جنم دینے لگیں
اور
زمیں زادے
بارود کھانے لگے
زمیں سحر سے بھری
وہم سے سہم گئی
تو
آسماں نے
زمیں کو اٹھالیا

جلاوطن کی واپسی

یٰسین آفاقی

زمین کا وجود، میرے انتظار میں تھا
میری صدا کو
روشنی کی شناخت کے لیے سُنا گیا
جوازلی پانیوں سے
فوارے کی طرح پھیل رہی تھی
میں تیز تیز
آبشار کی طرح، زمین کے منہ میں گر رہا تھا
زمین کا منہ
گلاب کے پھول کی طرح، ہوا میں وا ہو رہا تھا
پہلی بار، جب میں آسمان سے گرا تھا
زمین نے میری آواز کو، موسیقی کی طرح سنا تھا
زمین کے دل میں، درد کا دریا تھا
جس میں مَیں نے جنم لیا تھا!
اب میں اپنے اندر سے اس روشنی کو یاد کرتا ہوں
جو میرے وجود میں غیر معمولی خاموشی کے
ساتھ محفوظ ہے
اور اپنی پہلی موجودگی کے ساتھ
میری آنکھوں میں اُبھر آتی ہے
لیکن مَیں، اُس آواز کو کبھی نہیں پاسکوں گا
جو میرے گھر کا سکون ہے
میں ہر روز اپنے آپ کو چھوڑتا ہوں
ایک زخمی پرندے کی طرح
جو بند ہوا میں آسمان کی طرف اُڑتا ہے
اور ایک جلاوطن کی طرح سانس لیتا ہے!

پانی کا چاند

یٰسین آفاقی

مجھے ہر بات یاد ہے
جو میں نے مٹی کی کتاب کھولتے ہوئے سُنی تھی
میں زمین پر،
ہوا کی طرح چلتا اور گھاس کے درمیان
پانی کی طرح بہتا تھا
سورج اپنی آنکھ میرے لیے کھولتا،
شفق میرے لیے نمودار ہوتی
اور دن میرے لیے سفیدی اُڑاتا چلا آتا تھا
میں صبح کا اُجالا پہنتا
اور میری آواز روشنی کے ساتھ پرواز کرتی تھی
اب دن، میرے اندر آنسو بن کر گر رہے ہیں
اپنے آپ کو کھوئی ہوئی چیز کی طرح
کسی گوشے میں پاتا ہوں
بغیر کسی آواز کے سائے کی طرح رہتا ہوں
میں وقت کی شاخوں میں اٹکا ہوا چاند ہوں
جو کسی رات میں نمودار ہوگا
اور میں کسی نہ ختم ہونے والے پانی سے
ہم کنار ہو جاؤں گا!

(تحسین فراقی کے لیے)

فیصلہ

یشب تمنا

ہم دونوں ایک دوسرے کا
لباس بنے تھے
اور تعلقات کی
اس خوب صورت مالا میں
ہمیں خود کو پروئے
بس دو ہی دن ہوئے تھے
کہ یک دم، میرے دل کے
کسی نا آسودہ گوشے میں
یہ احساس پیدا ہوا
کہ ضرور کہیں کوئی بات غلط ہو گئی ہے
اور اس خوب صورت رشتے کی
عمارت کی پہلی اینٹ ہی
ٹیڑھی رکھی گئی ہے
میرا دل بجھ سا گیا!
لیکن میں نے سر کو جھٹکا
اور دل کو ملامت کیا
ابھی دن ہی کتنے ہوئے ہیں؟

وقت گزرتا رہا
اور ہم دونوں، دو مختلف دھاروں میں
بہتے چلے گئے
یہ جانتے ہوئے کہ ہم
ایک دوسرے کے لیے نہیں بنائے گئے
بل کہ ہماری بعض ضرورتوں سے
پیدا ہونے والی
ذمہ داریوں کی وجہ سے
ہم ایک ساتھ رہنے پر مجبور ہیں
کئی سالوں کے بعد
جب ہم ایک ناپسندیدہ
مگر فطری فیصلہ کرنے پر مجبور ہوئے
تو ہمارا لباس پہلے ہی سے تار تار تھا
اور ہمارے ارد گرد کے لوگ
نہ چاہتے ہوئے بھی
ہمارے رشتے کی عریانی کا
نظارہ کر سکتے تھے

ایک معاصر کے لیے نظم

ناہید قمر

تم کوئی موہوم خواب ہو
جسے دیکھا نہیں جا سکتا
محض بینائی اور نیند کی رعایت سے

کوئی ماورائی دھن
وجود کا سچا سُر لگائے بغیر
جس سے گیت بنانا ممکن نہیں
شاعری اور موسیقی پر دسترس کے باوجود

ایک شفاف دل
جسے پہچان نہیں دی گئی
کسی چہرے، نام اور تعلق کی
اور جسے سمجھ لیا گیا
ایک بے روح پرچھائیں

گم شدہ زمانوں کی مہک
چھوڑی ہوئی بستیوں کی یاد
پرندوں کے گیت
اور کچھ خواب کاندھے پر دھرے
اجنبی سرزمینوں کی لاتعلقی میں تم آباد ہوئے
اور تمھاری روح ہمیشہ جلاوطن رہی
معدومیت کی دبیز برف نے
تمھاری مٹی
اور تمھارے قدموں تلے کی خاک کا ذائقہ
کبھی ایک نہیں ہونے دیا

رفتہ و موجود کے سنگم پر کھلتی تمھاری آنکھ میں
کسی الوہی اسرار کا عکس ہے
اور تمھاری خاموشی لب ریز ہے
تمکنت بھری خاکساری سے
گمان کی ناممکن سطحوں پر جیتے ہوئے، زندگی
تمھارے لیے آسودہ خاطری کا تجربہ نہیں بن سکی

لیکن ہر جلاوطن روح کے لیے
کہیں نہ کہیں کوئی نامعلوم دروازہ
ہمیشہ وا رہتا ہے
انتظار اور اپنائیت کی کشادگی لیے
اور شاید...... تمھارے آس پاس بھی کہیں......!

اور پھر ایک دن

نا ہید قمر

اور پھر ایک دن اچانک
موت ہمیں آ لیتی ہے
خالی مکانوں، دھندلائے منظروں اور
مانوس چہروں سے گزرتی ہوئی
آنکھوں میں ٹھہر جاتی ہے
گہری خاموشی کی ایک شکن
کسی خواب کی ان جان مہک
زندگی کو زندگی محسوس کرنے کی تمنا
اور کبھی نہ کیے جانے والے سفر کی تھکان

کوئی آواز ہمیں معدومیت کے بھنور سے
نکالتی ہے
اور ڈال دیتی ہے دل میں
بے اعتنائی کی گرہ

نامعلوم کی بے رخی مسافت کیا دیتی ہے ہمیں
ہواؤں میں گھلے آنسو
کسی مندمل گھاؤ سے اٹھتی ٹیس
فراموشی کے گنبد میں چکراتی کسی نام کی
بازگشت
کسی اور ہتھیلی پر اگنے کی دعا
اور ایش ٹرے میں پڑی راکھ

دور کہیں پگ ڈنڈی پر اُگتی ہوئی گھاس
قدموں کے نشان مٹا دیتی ہے

اور پھر ایک دن اچانک...!

بنتِ حوا کے نام

ہوں

سلیم فگار

میں تم سے
صرف ایک بار جنمی گئی تھی
لیکن تم تو
آج تک مجھ سے جنم لے رہے ہو
پھر میں محض اک سایا بن کر کیوں رہ گئی
وجود کیوں نہیں بنی؟
میرا پڑاؤ ہمیشہ تمھارے انگوٹھے کے نیچے
کیوں رکھا گیا ہے
میں تمھارے نام کی سل اپنے بدن سے ہٹا کر
کھلی ہوا میں چھاتی بھر سانس لینا چاہتی ہوں
باپ، بھائی، شوہر اور بیٹے کے گھر کے علاوہ
میرا اپنا وطن بھی تو ہونا چاہیے
قیدی آنکھوں میں التجا کے پھول لیے
اجازتوں کی راہ تکتے تکتے پنکھڑیاں سوکھ کر
میری روح میں کانٹوں کی طرح چبھنے لگی ہیں
خدارا میری آنکھوں کو
زمین کے ساتھ اتنا کس کے مت باندھو
میں آسمان کے رنگ دیکھنا چاہتی ہوں
اور تمھاری آنکھوں میں
سلگتی ہوئی اندھی انا کی چنگاریوں کو
اپنی روپہلی محبتوں کی پھوار سے سرد کرنا چاہتی

پاؤں سے اُٹھ کر
میرے دل میں تمھارے قدموں کے ساتھ
چلنے کی خواہش ہے
اور تم مجھے کئی رشتوں کی طنابوں میں جکڑ کر بھی
میری اُڑان سے خوف زدہ ہو
یہ جان کر بھی
کہ اگر پرندوں کے پر کاٹ دیے جائیں تو پھر
پنجروں کی ضرورت باقی نہیں رہتی
منتوں کے ورد کرتے کرتے
میری زبان کا گوشت گلنے لگا ہے
چلو حکم نہ سہی
مجھے اپنی بات کرنے کی تو آزادی ہو
تمھاری کہنہ روایات کی بیڑیاں
پنڈلیوں کا گوشت کاٹ کر
اب میری ہڈیاں چبانا چاہتی ہیں
میں منھ کے بَل گری یا معذور ہوئی
تو احتجاج بانجھ ہو جاؤں گی
اور اگر ایسا ہو گیا
تو آئندہ تم اپنے جنم کے لیے
کس کی کوکھ میں اُترو گے

سفاک

سلیم پاشا

انسانیت

حیوانیت سے زیادہ سفاک ہے

پہلے تو مجھے بھی یقین نہیں تھا

مگر جب تاریخ کی تاریکی میں جھانکا

تو لاکھوں مثالیں نکل آئیں

یہ تو وہ تھیں جو رقم ہونے کا اعزاز پا گئیں

ابھی سینوں میں دبی

کہانیوں کی بات نہیں ہوئی

کروڑوں انسانوں کے خون کا ہدیہ

کاغذ پہ لکھا ہوا

ایک لفظ بھی نہیں

چلیں تاریخ کو چھوڑیں

اس میں مغالطہ بھی ہو سکتا ہے

اپنے زمانے کی بات کرتے ہیں

ہوا کی رتھ پہ سوار

آج کے فراعنہ

ہزاروں جانوں کا گھونٹ

ایک ہی سانس میں بھر لیتے ہیں

اب بھی کوئی شک ہے کیا

انسانی مقدر کے قہر میں

ہاتھوں پہ لکھے لال حروف

خود بتا رہے ہیں آج کی تاریخ

جس میں کوئی مغالطہ نہیں

اور کوئی اضافہ بھی نہیں

ساقی فاروقی کی آپ بیتی ر پاپ بیتی

ڈاکٹر پرویز پروازی

گورکھ پور، سیتا پور اور چاٹگام سے بچپن اور کراچی سے نوجوانی میں مہاجرت اختیار کرنے والے قاضی محمد شمشاد نبی صدیقی مدظلہ نے جو بوچر اور گروسر (صفحہ ۱۳۴) کے واؤچر پر انگلستان وارد ہوئے تھے ستر ے بہتر ے ہو جانے کے بعد اپنی آپ بیتی اور ساقی فاروقی کے نام سے اپنی پاپ بیتی لکھی ہے جو کراچی سے جنوری ۲۰۰۸ء میں چھپی ہے گویا اس سال کی پہلی خودنوشت ہے۔ اللہ خیر کرے اس سال کا آغاز ہی پاپ بیتی سے ہو رہا ہے آگے آگے دیکھیے ہوتا ہے کیا! ہم قاضی شمشاد نبی صاحب سے تو اپنے یونی ورسٹی کے زمانہ سے آشنا تھے مگر ساقی فاروقی کے روپ سے یورپ آنے کے بعد شناسائی ہوئی ان کی عشق پیشگی کا چرچا خود ان کی زبانی بہت بار سُنا۔ اب یہ معلوم ہوا ہے کہ وہ اس عمر سے ہی اپنے معصوم ہاتھوں سے گدرے جسموں کی ٹٹول پھپول کے عادی تھے اور ''اپنی متجسس انگلیوں کو لذت کی ٹریننگ دیا کرتے تھے'' (صفحہ ۱۸)۔ جس عمر میں ان کی ہم عصر کشور ناہید اجنبی جسم دیکھ کر ڈر جایا کرتی تھیں کہ ''ہیں یہ کیا ہے؟''۔ ماشاءاللہ ہونہار بروا کے چکنے چکنے پات!

اشفاق نقوی صاحب کی آپ بیتی اسی نام سے چھپ چکی ہے مگر ان کے پاپ صرف پینے تک محدود تھے۔ ساقی نے اپنے پاپ ''آٹوگراف'' دینے تک بڑھا دیے ہیں اور گواہ کے طور پر ایک جگہ جناب سلیم احمد جیسے معتبر بزرگ کو درمیان میں کھینچ لائے ہیں اور دوسری جگہ پر تالے کے سوراخ میں سے تاک جھانک کرنے والے peeping tom حمایت علی شاعر کی نظم درج کر دی ہے۔

''کسی کی خلوت میں چوری چوری
یہ تاکنے جھانکنے کی کوشش

ہماری تہذیب میں روا ہے؟
نہیں تو پھر اس کی کیا سزا ہے؟'' (صفحہ ۱۳۷)

ساقی فاروقی ہمارے جدید ادب کا بڑا اہم نام ہے۔ اس نام کے ساتھ برہمی، زودرنجی اور برہنہ گوئی کا ایسا تصور وابستہ ہے جس کی کاٹ سے کوئی مامون و محفوظ نہیں۔ یوں لگتا ہے ساقی ''اپنی تلوار ہے'' (صفحہ ۱۶۸) اور وہ جس کو اپنا یا ادب کا دشمن جانتا ہے اس پر پل پڑتا ہے اور ادب کے میدان کے بہت سارے مرد بلکہ مرد کی جمع ''مردود'' (صفحہ ۱۰۴) اس کی زد میں آئے ہیں۔ خواتین کے لیے اس کے دل

میں ایک نرم گوشہ موجود ہے جو اس کی بیوی گن ہلڈ کا جسے ''وہ خباثت سے گنڈی'' کہتا ہے (صفحہ ۱۷۵) کا بنا کردہ ہے۔ اس نے کبھی کسی کو بخشا نہیں۔ شاید اسی لیے ان کے پھوپھا ان کی تنقید کو تخریب کاری سے موسوم کرتے تھے (صفحہ ۲۸) کیوں کہ گھر کے بھیدی تھے اور اس کی شاعری کو مخرب اخلاق۔ کیوں کہ صاحب ذوق تھے۔ یہی بات مشفق خواجہ نے بھی بارہا کہی مگر ساقی نے ایک کان سے سنی دوسرے سے نکال دی (شاید کانوں کے درمیان کوئی سد سکندری موجود نہ تھی)۔

خودنوشتوں کا ذکر کرتے ہوئے بھی ساقی نے سعیدہ بانو بیگم کی خودنوشت ''ڈگر سے ہٹ کر'' کو پسند کیا ہے اور کشور ناہید کی 'بری عورت کی کتھا' کو صرف شامل فہرست کیا ہے۔ سعیدہ بانو بھی اس لیے بچ گئی ہیں کہ ''وہ نہ شاعر ہیں نہ افسانہ نگار'' (صفحہ ۱۴) ہوسکتا ہے اس کی وجہ یہ بھی ہو کہ سعیدہ بانو احمد نے برملا نورالدین احمد صاحب کے ساتھ بلا نکاح رہنے اور بعد میں نکاح کر لینے کا کام بھی ڈگر سے ہٹ کر کیا تھا اور دہلی جیسے معاشرہ میں رہ کر یہ جرأت مندانہ قدم اٹھایا تھا۔ میرا جی چاہتا تھا یہاں واللہ اعلم بالصواب لکھوں مگر ساقی فاروقی تو انشاءاللہ کی بہ جائے ''انشاء الشیطان'' (صفحہ ۶۳) پر زیادہ اعتبار رکھتا ہے۔

خودنوشت کی کامیابی اس نکتے میں مضمر ہوتی ہے کہ لکھنے والے کی شخصیت اس خودنوشت کے بیانیے میں روح کی طرح موجود رہے (سانس کی طرح سے آپ آتے رہے جاتے رہے) یہ عمل خود نوشت کو بے جان نہیں ہونے دیتا اور زندگی کی طرح آگے بڑھاتا رہتا ہے۔ یہ خودنوشت بڑی جان دار ہے اور جان داری میں ساقی فاروقی کی پختہ نثر کا بڑا ہاتھ ہے۔ جس طرح نظم میں وہ لفظوں کے تام جھام سے گریز کرتا ہے اسی طرح نثر میں بھی وہ الفاظ کی بچت کی اہمیت سے پورے طور پر شناسا ہے۔ اگر میں عربی میں کہوں کہ اس کی نثر ''وما قلَّ و دلَّ'' کی عمدہ مثال ہے تو ساقی یہ نہ کہنے لگے کہ یہ تم گالیاں کیوں بکنے لگے ہو؟ مگر حقیقت یہی ہے کہ اس نے تھوڑے لفظوں میں ایک عہد کو سمیٹ لیا ہے۔

دوسری اہم بات جو خودنوشت کو بنانے یا بگاڑنے میں اہم کردار ادا کرتی ہے وہ یوں ہے کہ لکھنے والے کی طول بیانی اس پر غالب نہ ہو۔ جہاں قلم بے لگام ہوا خودنوشت کا تانا بانا بکھرا۔ سلمان رشدی کے فتنے کے سلسلہ میں ساقی نے اپنی نظم پر علمائے سُو کے ردعمل کے بیان میں بھی غیر ضروری تفصیلات بیان کرنے میں اپنا اور قاری کا وقت ضائع کیا ہے اور اس بات کا اسے خود بھی احساس ہے۔ ''میرے متجسس قاری کو حیرانی تو ضرور رہو رہی ہوگی کہ مولویوں کے فتوئی نمابیان اور سلمان رشدی کے نابالغانہ مذہبی رویے کا پس منظر اجاگر کرنے کے بہ جائے میں نے اپنے نوجوان دوست محمود جمال (فرنگی محلی) پر اور اپنے میلان خاطر Prejudices پر پچھلا صفحہ سیاہ (بل کہ تباہ) کیوں کر دیا'' (صفحہ ۵۰) اس احساس کے

باوجود ساقی نے یہ بحث مزید چھ صفحے تک ممتد کی ہے۔ رہے فتوے تو وہ ہر صائب الرائے شخص پر لگتے رہے ہیں مگر قرآنی محاورے میں پھونکوں سے راست گوئی کے چراغ کبھی نہیں بجھائے جاسکتے۔ (پھونکوں سے یہ چراغ بجھایا نہ جائے گا، ظفر علی خان) علمائے سُو کے وجوب قتل کے باب میں حضرت مفتی ساقی فاروقی کا ایک فتویٰ بھی کتاب کے صفحہ ۵۹ پر درج ہے (ساقی کی سنت جاریہ ہے کہ وہ کم از کم دوسو پونڈ لیے بغیر کسی مقامی مشاعرہ میں بھی شریک نہیں ہوتے۔ یعنی جب تک ان کے ساتھ ''ز'' کے دوسو عدد شامل نہ کیے جائیں ان کا دل نہیں پسیجتا۔ اگر مفتی میں ''ز'' کے دوسو عدد شامل کردیے جائیں تو وہ مفتری بن جاتا ہے۔ مقام شکر ہے کہ یہ مفتیانہ فتویٰ نہیں ورنہ یار لوگ اسے بھی مفتی کا نہیں کسی مفتری کا فتویٰ سمجھ بیٹھتے۔ سند کے لیے ملاحظہ کیجیے مولانا محمد علی جوہر کا بیان دربارہ مفتیِ ہند مفتی کفایت اللہ)۔ گستاخی معاف اس طول امل کے جواز میں اگر ساقی فاروقی اپنی وہ نظم بھی درج کردیتے جس کا یہ سب شاخسانہ ہے تو قاری پر یہ طول بیانی گراں نہ گزرتی۔ میں نے تو وہ نظم ساقی کی زبان سے سنی ہوئی ہے سب لوگوں نے تو نہیں سنی۔ میرا خیال ہے کہ اگر وہ نظم درج کردی جاتی تو اس کی خود نوشت کے قارئین ساقی پر گزرنے والی واردات سے آگاہ ہو کر اس کے جاری کردہ فتویٰ پر زیادہ اعتبار کرتے۔

احوال الرجال کے سلسلہ میں بھی ساقی کا اسلوب منفرد ہے۔ عزیز حامد مدنی ''مدنی قیامت کے غزل گو اور اچھے نظم نگار تھے، نثر بھی عمدہ لکھتے تھے۔ مشرق و مغرب کے ادب پر بھی آڑی مگر اچھی نگاہ تھی۔ تخلیقی گفت گو کرتے تھے، ان کی پچیس فی صد نظمیں مجھے پسند ہیں بقیہ نظموں میں علم کو شعر کی اطاعت نہ سکھا سکے'' (صفحہ ۷۰) قمر جلالوی ''بالکل اُمّی تھے۔ آخر آخر میں دست خط کرنا سیکھ گئے تھے۔ گاندھی گارڈن میں ان کی سائیکلوں کی دکان تھی۔ لوگوں کی غزلوں اور سائیکلوں کی مرمت کرتے تھے یہ بوڑھے ہی پیدا ہوئے ہوں گے'' (صفحہ ۷۴)۔ حبیب جالب ''فراز کی طرح دو غلے تھے نہ لالچی'' (صفحہ ۸۴)۔ ''اطہر نفیس کے دوہوں کی اتنی تعریف کی کہ اس نے دوہے کہنا ہی چھوڑ دیے'' (صفحہ ۸۸)۔ ''جمیل الدین عالی کی ملاقات سویڈن کی ایک مطلقہ خاتون انگرد سے ہوئی۔ عالی جی جب لندن آتے ہیں تو... اسے فون کرتے ہیں یا سویڈن کا چکر لگا آتے ہیں۔ خیال اغلب ہے کہ ان کا مثانہ کم زور ہے'' (صفحہ ۱۳۳)۔ ساقی نے ان کے مثانے کی کم زوری کا ذکر کیا تو جون ایلیا یاد آئے جن کا شعر کل ہی عروج اختر زیدی نے سنایا تھا ''تہی دامن ہوں خالی ہوگیا ہوں۔ جمیل الدین عالی ہوگیا ہوں''۔

ساقی فاروقی کو ''غصیلے نوجوان'' کا خطاب ناصر کاظمی نے دیا تھا (صفحہ ۶۶) اور ان کا اپنا خیال ہے کہ لندن آنے سے قبل انھوں نے اپنے ''غصے کی ربر سے اجنبیت کی سرحد مٹادی تھی'' (صفحہ ۱۰۰) مگر ان

کی خودنوشت اس کی تردید کرتی ہے وہ مہاجرت کے ماحول میں رہ کر حساس تر ہوگئے ہیں اور ان کی طبیعت کی حساسی بعض جگہ زود حسی میں بدل گئی ہے۔ چوں کہ "وہ دوستی پر ادبی سچائی کو قربان نہیں کر سکتے" (صفحہ ۹۸) اس لیے دوستی اور ادبی سچائی کے مابین صلح کرواتے کرواتے ان کا حال وہی ہوا جو لڑائی کے دوران فریقین میں بیچ بچاؤ کرانے والوں کا ہوتا ہے۔ فیض اور راشد کے بھرپور خاکے اس خودنوشت میں شامل ہیں۔ ازبس کہ میں یہ خاکے پہلے پڑھ چکا ہوں مگر اس خودنوشت میں پیوند ہوکر وہ زیادہ Relevant اور بامعنی ہوگئے ہیں۔ ہاجرہ مسرور اور خدیجہ مستور کے سلسلہ میں ن م راشد صاحب نے احمد ندیم قاسمی کا جو ردعمل بیان کیا ہے وہ خاصہ حیران کن ہے (صفحہ ۱۵۸) ہم بھی قاسمی صاحب کو جانتے ہیں ان سے ملے جلے ہیں قاسمی صاحب میں ذوق سلیم کی کوئی کمی نہیں تھی اس وقت خدا جانے راشد صاحب کی کس بات نے انھیں برافروختہ کردیا ہوگا۔ قاسمی صاحب "بہنوں" کے ساتھ "اغوا" کا قرینہ برداشت نہ کرسکے ہوں گے۔ ن م راشد صاحب کی صاحبیت کا ذکر تو حمید نسیم نے بھی اپنی خودنوشت میں کیا ہے اور وہ انھیں ہمیشہ کیپٹن راشد کہہ کر یاد کیا کرتے تھے اور راشد صاحب کو خود بھی اپنی اس کم زوری کا احساس تھا۔ ساقی کا تجربہ اسی صفحہ پر درج ہے کہ "راشد صاحب دل دکھانے میں پہل نہیں کرتے تھے" مگر حمید نسیم کا تجربہ شاید اس کے برعکس ہے یہ سب کچھ لکھنے کے بعد مجھے خیال آ رہا ہے کہ ہم دونوں ان مرحومین کی خوبیوں خرابیوں پر جرح کیوں کررہے ہیں؟ ہم "اپنی زبانوں پر زپ کیوں نہیں لگاتے" (صفحہ ۲۱)۔

میرے لیے تو اس کتاب میں لطف کا ایک سبب وہ مصرعے یا شعر ہیں جو ساقی نے کوٹ کیے ہیں۔ یگانہ کا شعر "صد رفیق و صد ہمدم پر شکستہ و دل تنگ۔ داورانمی زیبد بال و پر بہ من تنہا" مدتوں پر بعد ساقی کے ہاں دیکھا۔ اسی طرح ساقی نے اپنے دوست اسد کی بات کرتے ہوئے رسا چغتائی کا کیا ظالم مصرع لکھ دیا ہے "پھر تو وہ جانِ حیا ایسا کھلا ایسا کھلا"۔ ساقی پہلا مصرع بھی لکھ دیتا تو لطف دونا ہو جاتا۔ "صرف مانع تھی حیا بند قبا کھلنے تک۔ پھر تو وہ جان حیا ایسا کھلا! ایسا کھلا!!" ایسے شعر وہی کوٹ کرسکتا ہے جس کی روح میں ادب عالیہ کا رچاؤ موجود ہو۔ ساقی کے مزاج کی اس کیفیت سے میں پہلی بار اس کی خودنوشت پڑھ کر آشنا ہوا ہوں ورنہ میرا خیال تھا ساقی دوسروں کے اچھے شعروں کو بھی اچھے شعر نہیں سمجھتا۔ ساقی نے اپنی بے لگام انانیت کو لگام دے کر اس خودنوشت کو چار چاند لگا دیے ہیں۔

ساقی نے اس خودنوشت میں جو کچھ لکھ دیا ہے وہ ہر کوئی نہیں لکھ سکتا اور لکھنے کے بعد وہ خود بھی شاید یہی سوچ رہا ہوگا کہ مارا زبخت جانی خود ایں گماں نبود۔ آخر اس نے اپنی مسلمان ماں کے ساتھ لالہ دوارکا ناتھ کی بہو کا دودھ بھی پیا ہے اور "اس کے اندر مومن لہو کے ساتھ کافر لہو بھی دوڑ رہا ہے" (صفحہ ۱۷)۔

گنجی بار پر طائرانہ نظر

شفیع ہمدم

اُردو کی بہت سی دیگر اصناف کی طرح افسانے کی تخلیق میں بھی خواتین مردوں کے شانہ بہ شانہ شریک رہی ہیں۔ بعض خواتین نے تو اس صنف میں اس درجہ شہرت حاصل کر لی ہے کہ افسانے کی تاریخ ان کے ذکر کے بغیر مکمل نہیں ہوتی۔ مرد افسانہ نگاروں کی طرح خواتین افسانہ نگاروں کی فہرست بھی خاصی طویل ہے۔ اُردو افسانہ نگاروں کی اس فہرست میں طاہرہ اقبال کی شمولیت کو بہت زیادہ عرصہ نہیں ہوا مگر انھوں نے بہت جلد اُردو افسانہ نگاری میں نمایاں مقام حاصل کر لیا ہے۔ ان کے پہلے مجموعے کا نام ''سنگ بستہ''، دوسرے کا ''ریخت'' اور تیسرے کا ''گنجی بار'' ہے جو اسی سال شائع ہوا ہے۔

''گنجی بار'' کے مطالعہ کے بعد یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ طاہرہ اقبال کا مطالعہ وسیع، مشاہدہ تیز اور اپنے قلم پر پوری گرفت ہے۔ ان کی نظر اشیا، مناظر اور کرداروں کے بطون میں اتر کر افسانے کا خام مواد حاصل کرتی ہے جو خوب صورت اسلوب میں ڈھل کر ایک معیاری افسانے کا روپ دھار لیتا ہے۔ ان کی ژرف بین نگاہ دل دریا سمندروں ڈونگھے پانیوں میں اتر کر انسانی سائیکی کے بیش قیمت اور انوکھے موتی اپنی مٹھی میں لاتی ہے اور خوب صورت لفظوں کے دھاگے میں پرو کر جب کہانی کا تانا بانا بنتی ہے تو ایک عمدہ افسانہ صفحہ قرطاس پر چم چم کرنے لگتا ہے۔ عورت ہونے کے ناتے سے انھوں نے صنف نازک کو بہت قریب سے دیکھا، پرکھا اور اس کی سائیکی کو سمجھنے کی حتی المقدور کوشش کی ہے۔ بڑھتی ہوئی عمر کا عفریت مردوں کی نسبت عورتوں کے اعصاب پر زیادہ سوار ہوتا ہے۔ یہ احساس اس وقت اور بھی زیادہ ہو جاتا ہے جب شادی کے بندھن میں بندھنے میں خاصی دیر ہو جاتی ہے۔ طاہرہ اقبال نے افسانہ ''لڑکیاں'' میں بتایا ہے کہ اس قسم کی خواتین عفریت سے بچنے کے لیے خود کو کس طرح فریب میں مبتلا رکھتی ہیں۔ افسانہ ''لڑکیاں'' کی یہ سطور ملاحظہ کیجیے:

''لڑکیوں نے کئی بار ایک دوسری سے سوال کیا تھا۔ کبھی لڑکیاں بھی ریٹائر ہوتی ہیں۔ ریٹائر تو بڑھیاں ہوتی ہیں اور لڑکیاں کبھی بڑھیاں نہیں ہوتیں۔ بڑھیاں تو عورتیں ہوتی ہیں جو مائیں بنتی ہیں۔ نانیاں، دادیاں بنتی ہیں''۔

وجود زن سے تخلیق کائنات میں رنگ ہونے کے باوجود مشرقی معاشرے میں یہ خیال عام ہے کہ عورت کا وجود مرد کے بغیر ادھورا رہتا ہے۔ خاص طور پر نچلے طبقے کی خاتون اپنے وجود کی تکمیل اور اپنی

شناخت کے لیے مرد کے تشدد کا نشانہ بنتی ہے۔ ظلم وستم برداشت کرتی ہے۔ خجل خوار ہوتی اور ذلت برداشت کرتی ہے۔ اگر مرد نکھٹو ہے تو محنت مزدوری کر کے اپنے گھر کا چولھا گرم رکھنے کی کوشش کرتی ہے۔ اس کے باوجود اگر مرد دھتکارتا ہے تو گلی ڈنڈے کے کھیل کی طرح بار بار اس سے چر کے کھاتی اور ہر بار اس کے چرنوں میں پہنچ جاتی ہے۔ صرف ایک پیار کی خاطر۔ طاہرہ اقبال نے نچلے طبقے کی اسی عورت کی نفسیات کا جائزہ افسانہ ''روزن'' میں نہایت چابک دستی سے لیا ہے۔

''حرامی مار مار ادھ موا کر دیتا ہے۔ پھر پیار بھی تو ڈھیر سا کرتا ہے۔ مینا باجی اب اس کی مار پر مروں کہ پیار پر جیوں۔ باجی عورت ذات بھی بڑی کتی، مرد کی ذراسی شش کار کے لیے کتنی خجل خواری سہ جاتی ہے۔ اس نیل کی خاطر کتنے نیل اور زخم پی جاتی ہے۔ ویسے رب کو زنانی کے ساتھ یہ مرد کی پیار والی کت نہیں لگانی چاہیے تھی''۔

دیہاتی طرز معاشرت اور تہذیب وتمدن کی عکاسی کرنے والوں میں پریم چند، راجندر سنگھ بیدی، احمد ندیم قاسمی، منشایاد اور بہت سے دوسرے افسانہ نگاروں کے نام بہت نمایاں ہیں۔ طاہرہ اقبال نے بھی اپنے افسانوں میں دیہاتی طرز زندگی اور کلچر کو ابھارا ہے۔ ان کے افسانوں کا ایک وصف یہ بھی ہے کہ وہ دیہاتی طرز معاشرت کی تصویر کشی کرتے ہوئے دیہی لفظوں کے برش استعمال کرتی ہیں جس سے تصویر کے حقیقی نقوش واضح ہو جاتے ہیں۔ اور ان کی قرأت کرتے ہوئے ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے ہم خود اپنی آنکھوں سے وہ مناظر دیکھ رہے ہوں۔ دیہاتوں میں کچے کوٹھے، جھونپڑیاں، جھگیاں، مرغوں کے ڈربے، چرخوں کی گھوکر، لسی کی چاٹیاں، مکھن کے پیڑے، بھیڑ بکریاں، بھینسیں اور رنگین مدھانیوں کی آوازیں عام ہوتی ہیں جن کی عکاسی وہ افسانہ ''گھم گھم مدھانی'' میں یوں کرتی ہیں۔

''ہر حویلی ڈیرے جھگی جھونپڑی سے مرغوں کی بانگیں، ڈربوں اور ٹوکروں میں گھسی پھنسی نکلتی تھیں اور مدھانیوں کی ہلکی بھاری آوازوں میں ہم آمیز ہوگئی تھیں۔ گدھے رات کے آخری پہر کا اعلان اپنے آخری اور چوتھے ہنگنے میں کر چکے تھے اور ساری ساسیں لسی سے بھری چاٹی کے کھلے منہ پر مکھن سے لتھڑے ہاتھ رگڑ رگڑ کر مکھن جمع کرتی تھیں اور ساری بہوئیں اوپلے تھاپتی اور آنسوؤں کے پانی سے انہیں بھگوتی تھیں''۔

طاہرہ اقبال نے دیہات کے نچلے طبقے کی نفسیات کا مطالعہ ومشاہدہ عمیق نظروں سے کیا ہے اور ان کے مسائل ومصائب سے بخوبی واقف ہیں۔ یہ نچلے طبقہ کے روندے ہوئے وہ لوگ ہیں جنھیں زمین دار اور خوش حال لوگ کمی کمین کہتے اور زمین پر رینگنے والے کیڑے مکوڑے سمجھتے ہیں۔ ان کے ساتھ جان وروں سے بھی بدتر سلوک کیا جاتا ہے مگر اس کے باوجود ان کی وفاداریوں میں فرق نہیں آنے پاتا۔ بے عزتی

برداشت کرتے ہوئے ان کی پیشانی شکن آلود نہیں ہوتی۔ ان کی حمیت اور غیرت کسی دور دراز کے گم نام جزیرے میں گہری نیند سوئی ہوتی ہے۔ وہ موٹی موٹی غلیظ گالیاں کھا کر بھی بے مزہ نہیں ہوتے۔ گالیاں اور ٹھڈے کھا کر بھی دانت نکالتے رہتے ہیں۔ غربت اور ناسازگار حالات نے انھیں اس قدر بے حس کر دیا ہے کہ وہ عزت اور غیرت کے لفظوں سے بھی نا آشنا ہو گئے ہیں۔ ان کی عورتیں بھی اپنے مردوں کی طرح ذلت آمیز لہجے اور ناروا سلوک کی عادی بن چکی ہیں۔ ان پر بھی دشنام کے تیر و تفنگ کا کوئی اثر نہیں ہوتا۔ بے عزتی کے ہر تیر کو وہ اپنے سینوں میں ہنس کر اُتار لیتی ہیں اور زبان پر حرف شکایت تک نہیں لاتیں۔ طاہرہ اقبال افسانہ پکھی میں رقم طراز ہیں۔

''مراثنیو! تمھیں کبھی جڑا ہو تو پتا ہوتا۔ گندی مشک والیو پیر نہ رکھنا۔ دیکھو تو مٹی گو ہے سے بھرے ہوئے۔ جوویں تمھاری دھوتیوں میں چلتی ہیں۔ میرا کوٹھا نہ ترکاؤ، جاؤ پکھیوں میں جا بیٹھو۔''

طاہرہ اقبال نے اپنے افسانوں میں سیاست دانوں اور لیڈروں کے چہروں پر پڑے ہوئے ریاکاری، منافقت اور مکاری کے نقابوں کو اٹھانے کی کوشش کی ہے۔ اکثر لیڈر غریب عوام کے ساتھ ہمدردی، بہی خواہی، غم خواری اور ان کے روشن مستقبل کے دعوے کرتے ہیں اور اپنی اداکاری اور فسوں کاری کے ذریعے سادہ لوح لوگوں کو فریب دیتے رہتے ہیں۔ ایسے لیڈر قوم کے غم میں ڈنر کھاتے اور عیش و عشرت کی زندگی بسر کرتے ہیں۔ ایسے نام نہاد لیڈر غریب لوگوں کے خون کے عوض وزارت کی کرسی حاصل کرنے میں بھی کوئی قباحت نہیں سمجھتے۔ طاہرہ اقبال نے افسانہ ''عرفی'' میں اس قسم کے ایک لیڈر کے اصل چہرے کو بے نقاب کیا ہے جو افسانے کے ہیرو ساجد کی موت کا انصاف دلانے کے لیے جلسے کرتا اور جلوس نکلواتا ہے۔ جلسوں اور جلوسوں میں ''ظالمو جواب دو خون کا حساب دو'' کے فلک شگاف نعرے لگواتا ہے۔ اس کے طرزِ عمل سے غریب لوگ سمجھتے ہیں کہ وہ ان کا سچا ہمدرد اور بہی خواہ ہے مگر چند روز کے بعد اخبارات کے صفحات سے ساجد کے خون کی خبر غائب اور اخبارات کے پہلے صفحات پر اس نام نہاد لیڈر کی رنگین تصاویر چھپی ہوتی تھیں جو ایک جگہ وزارت انصاف کا حلف اٹھا رہا تھا اور دوسرے مقام پر ایک تقریب میں این جی او کے نئے فلاحی پروجیکٹ کے افتتاح کا فیتہ کاٹ رہا تھا۔

اُردو زبان بید کی شاخ کی طرح بے حد لچک دار ہے۔ دوسری زبانوں کے لفظوں کو اپنے اندر سمونے اور اپنانے کی اس میں بے حد لیاقت ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس میں نت نئے لفظوں کے اضافے کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ دوسری زبانوں کی طرح پنجابی کے ان گنت لفظوں کو اپنے اندر ضم کرنے اور انھیں اپنا بنانے کا سلسلہ عرصہ دراز سے جاری ہے اور روز بہ روز اس عمل میں تیزی آتی جا رہی ہے۔ اردو شاعری میں پنجابی کے لفظوں کے بہ کثرت استعمال کی وجہ سے شیر افضل جعفری کی خاص پہچان بن گئی ہے۔ اُردو افسانے میں

بھی پنجابی کے الفاظ کا استعمال نیا نہیں ہے۔ بہت سے افسانہ نگاروں نے بے تکلف پنجابی کے الفاظ استعمال کیے ہیں۔ طاہرہ اقبال نے زیادہ افسانے دیہی پس منظر میں رقم کیے ہیں۔ شیر افضل جعفری کی طرح انھوں نے بھی اپنے افسانوں میں پنجابی کے الفاظ کثرت سے استعمال کیے ہیں۔ ان کے ابتدائی افسانوں میں تو پنجابی الفاظ کی بھر مار تھی مگر آہستہ آہستہ اس میں کمی آتی گئی اور گنجی بار کے افسانوں تک اس استعمال میں ایک توازن پیدا ہو گیا ہے۔ طاہرہ اقبال نے اپنے افسانوں کی زبان پر خاص توجہ دی ہے۔ وہ اسے خوب نکھارتی اور سنوارتی ہیں۔ انھوں نے اردو افسانے کی مثال میں پنجابی الفاظ کے موتی اس خوب صورتی، مہارت اور سلیقے سے ٹانکے ہیں کہ جس کی وجہ سے شال کی شان میں بھی اضافہ ہوا ہے اور پنجابی لفظوں کو اردو کے محل میں داخل ہونے کے مواقع بھی میسر آئے ہیں اور یہ مواقع آئندہ بھی انہیں ملتے رہیں گے۔ گنجی بار کے افسانوں میں پنجابی کے لفظوں کو کس مہارت سے استعمال کیا ہے ملاحظہ کیجیے:

''وہی مجلی کا ٹوٹا دن میں کمر سے باندھے رات میں بدن گٹھڑی لپیٹے شاید اس کا پردہ کج'' سارے اپنے اپنے پرنوں کو کندھوں پر جھنک مڑ جاتے''۔

مرد مونچھیں باچھوں پر گرا کر سرک کھرک سوٹے کھینچنے لگے اور چاچے کا سر گٹھ (بالشت) برابر اونچا ہو گیا''۔

''اگلے دن روڑوں والے کلے (ایکڑ) میرے نام کیے اور ساری برادری میں شملہ اونچا کر کے کہا:

''چوہدری یہی تین چار سال کا او جھلا تو ہے جس کے او بلے (اوٹ) بچہ جوان ہو جاتا ہے''۔ نہ پُت (بیٹا) تیرا باپ تو ازل سے زہری! پر ماں کا خیال کر تیرے باجھوں (بغیر) مجھی بار تڑپ تڑپ کر مر جائے گی''۔

طاہرہ اقبال کے افسانے ہمارے اردگرد کے ماحول کے عکاس ہیں۔ انہیں پڑھ کر ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے ہم اور ہمارے دوست، عزیز و اقارب، بال بچے، ڈھور ڈنگر اپنے محلوں، بازاروں اور گلی کوچوں میں ایک دوسرے کو محبت کی آنکھ سے دیکھتے پھر رہے ہوں۔ ڈاکٹر انیس ناگی ان کے افسانوں کے بارے میں لکھتے ہیں:

''طاہرہ اقبال کے افسانے حقیقت نگاری کے اسلوب میں لکھے گئے ہیں۔ ان کے افسانوں کا خمیر آج کی دنیا سے اٹھتا ہے''۔

میں نے اپنا ذاتی سفر افسانے سے کیا تھا۔ پچاس پچپن افسانے تحریر کیے تھے جو مختلف ادبی رسائل میں شائع ہوتے رہے تھے۔ گزشتہ دس گیارہ برس سے میں خاکہ، انشائیہ، مضمون اور غزل کے حصار میں ایسا محصور ہوا کہ اس دوران میں کوئی افسانہ تحریر نہ کر سکا مگر ''گنجی بار'' کے مطالعہ کے بعد میرے اندر افسانہ لکھنے کی تحریک پیدا ہو رہی ہے۔ شاید کچھ عرصے کے بعد افسانہ لکھنے میں کام یاب بھی ہو جاؤں۔ یہ طاہرہ اقبال کے افسانوں کی کرامت ہی تو ہے کہ میرے اندر افسانے کی طرف مراجعت کرنے کی تحریک پیدا ہو رہی ہے۔

'ادھورا نروان'-ایک مطالعہ

ڈاکٹر ناصر عباس نیّر

اپنے دوسرے شعری مجموعے: 'ادھورا نروان' میں شناور اسحاق کی غزل ایک سطح پر معاصر غزل سے منسلک اور دوسری سطح پر جدا اور ایک خاص مفہوم میں ممتاز ہے۔ معاصر اردو غزل نے اپنی شناخت ترقی پسندی اور جدیدیت کے تناظر میں قائم کی ہے۔ یہ تناظر، معاصر اردو غزل کا 'حریف' بھی ثابت ہوا ہے اور جہت نما بھی۔ دوسرے لفظوں میں معاصر غزل (جو گزشتہ دو ڈھائی دہائیوں سے لکھی جارہی ہے) ترقی پسندی اور جدیدیت کے انتہا پسندانہ رویوں کا ناقدانہ جائزہ لیتے ہوئے، ان سے گریز کرتی: نری سماجیت اور خالی وجودیت پر شعری، تخلیقی ارتکاز سے انحراف کرتی ہے، مگر اس کے نتیجے میں جس روش کا انتخاب کرتی ہے، وہ چند مستثنیات سے قطع نظر، سماجیت اور وجودیت/جدیدیت کا امتزاج ہے۔ یعنی کسی یک سرنئی روش کو اختیار کرنے کی بہ جائے، پہلے سے موجود اور رائج روشوں پر انتخابی وتنقیدی نظر ڈال کر، انھی میں سے اپنے لیے ایک روش ''کشید'' کرتی ہے۔ ایک سطح پر شناور اسحاق کی غزل، معاصر غزل کی اس صورت حال میں شریک نظر آتی ہے، مگر ان کی غزل کی محض یہی ایک سطح نہیں ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو ان کے دوسرے شعری مجموعے پر الگ سے اظہار خیال کا کوئی جواز نہ ہوتا۔ معاصر غزل کے کسی جائزے میں، ان کے لیے چند سطور لکھنا ہی انصاف پسندانہ عمل ہوتا۔

شناور اسحاق کی غزل کی دوسری اور اسے امتیازی حیثیت سے ہم کنار کرنے والی سطح کو موضوعی یا Thematic قرار دیا جاسکتا ہے۔ واضح رہے کہ محض موضوعی ہونے کی بنا پر، ان کی غزل ممتاز نہیں ہے، اس لیے کہ بعض دیگر غزل گوؤں کے یہاں بھی موضوعی رویے کی نشان دہی کی جاسکتی ہے، گو موضوعی غزل لکھنے والوں کی تعداد محدود ہے، اس لیے کہ ابھی تک غزل کے ریزہ خیالی پر مبنی ہونے کی متھ موجود اور اکثر لکھنے والوں کے شعری عمل پر مسلط ہے۔ شناور اسحاق کی غزل کی بنیادی اہمیت: اس کے موضوعی سروکار کی نوعیت اور دائرے میں مضمر ہے۔

کسی شاعر کے موضوعی سروکار، اور موضوعات دو مختلف چیزیں ہیں۔ ہر چند دونوں کا تعلق اس شعری مواد سے ہے، جسے شاعر بروئے کار لاتا ہے، مگر دونوں میں فرق یہ ہے کہ موضوعی سروکار، کسی ایسے

مرکزی سوال رمسئلے سے متعلق ہوتا ہے اور شاعر کے پورے شعری مواد کے لیے داخلی تنظیمی اصول کا درجہ اختیار کر لیتا ہے، جب کہ موضوعات، اپنی ڈھیلی ڈھالی تعریف کی رُو سے، وہ مظاہر، مسائل اور معاملات ہیں جو شاعر کو بار بار متوجہ کرتے اور ان کے سلسلے میں تاثراتی ردِعمل ظاہر کرنے پر اُکساتے ہیں۔ ان تاثرات کے لیے داخلی، تنظیمی ربط کا ہونا ضروری نہیں۔ یہ درست ہے کہ ''ادھورا نروان'' میں اس طرح کے تاثرات موجود ہیں۔ مثلاً یہ اشعار:

یہ ربط ہائے جلی، یہ حجاب بغض خفی　　خدا گواہ یہ سارا بھرم کا چکر ہے
ہماری نیند گلیوں میں بھٹکتی پھر رہی ہے　　ہم اپنے آخری گھر سے کنارہ کر چکے ہیں
ایک رُت ہے جو ہمیں ساتھ لیے پھرتی ہے　　جس طرف جائیں یہی آب و ہوا ملتی ہے

تاثرات کی ذیل میں آتے ہیں، مگر ان کی تعداد زیادہ نہیں ہے۔ دوسرے لفظوں میں شناور اسحاق کی غزل مظاہر و معاملات پر تاثراتی ردِعمل کی نمود سے زیادہ، ایک 'مرکزی و موضوعی سوال' سے معاملہ کرنے میں سرگرمی کا مظاہرہ کرتی ہے۔

'ماضی و حال کے بیچ موجود سیال کیفیت کا ادراک اور تعبیر' شناور اسحاق کی غزل کا مرکزی سروکار اور موضوعی مسئلہ، ہے۔ اس مسئلے کی ابتدائی وضاحت کے لیے غالباً سلبی طریق کار مناسب ہوگا۔ ان کی غزل میں زمانے کا ذکر جابجا ہے۔ زماں ایک فلسفیانہ سوال یا سائنسی صداقت کے طور پر ان کا مسئلہ نہیں ہے۔ زمانہ ان کے یہاں استعارہ ہے کبھی دنیا اور کبھی اہلِ دنیا کے لیے، جیسے یہ شعر:

زماں نوردو! کوئی سراغ زبورِ اوّل؟　　قدیم لوگوں کی خواب گاہوں سے کیا ملا ہے

اور بعض جگہوں پر زماں، زمانہ، عصر اور صدیاں، تاریخ کا استعارہ بن گئی ہیں۔ تاریخ کے اُس تصور کا، جسے ہر شخص نے اپنی زندگی میں گزرانِ وقت کے عمل دخل کی وجہ سے، اپنے اجتماعی شعور کا حصہ بنا رکھا ہے۔

صدیاں اپنی راکھ اڑاتی رہتی ہیں چوراہوں میں　　مٹی کی شریانوں میں انگارے چلتے رہتے ہیں
نقش پائے زمانہ دکھاتے رہے، آتے جاتے رہے　　ہم خرابوں میں شمعیں جلاتے رہے آتے جاتے رہے

اصل یہ ہے کہ شناور اسحاق کو اپنی شاعرانہ نہاد عزیز تر ہے، اس لیے وہ زمانے کی خالص فلسفیانہ جہت کے چکر میں نہیں پڑتے۔ یعنی وہ اس سے متعلق متنوع اور باہم متصادم نظری موشگافیوں کی بہ جائے، اس کے انسانی زندگی میں عمل دخل کو اہمیت دیتے ہیں کہ اسی صورت میں زمانے کو استعارہ بنایا جاسکتا ہے۔ مجرد نظری مبحث پر رائے زنی کی جاسکتی ہے، اسے شاعرانہ استعارہ سازی کی بنیاد بنانا مشکل ہے۔ اس مقام پر شناور اسحاق کا ایک امتیاز یہ بھی ہے کہ وہ جہاں انسانی زندگی میں زمانے کے عمل دخل اور اس کے

نتیجے میں زندگی کے منقلب ہونے کا منظر دیکھتے ہیں وہاں انسانی زندگی کا ''زمانی تصور'' قائم کرتے ہیں یعنی زندگی کو اُتنا ہی قدیم اور تغیر آشنا خیال کرتے ہیں جتنا زمانہ ہے مگر عجیب بات یہ ہے کہ زندگی کو زمانے کی تمثیل خیال نہیں کرتے۔ زندگی زمانے کی مانند قدیم اور زمانوں پر پھیلی ہونے کے باوجود اُن کے یہاں زمانے پر یہ تفوق رکھتی ہے کہ وہ شمعیں جلا کر زمانے کے نقشِ پا دیکھ سکتی ہے۔

'ماضی و حال کے بیچ کی سیال کیفیت' ان کا کس طور مرکزی شعری سروکار ہے، اس کا اندازہ، ان کی غزل میں کثرت سے مگر مخصوص تناظر میں ظاہر ہونے والی ان لفظیات سے لگایا جا سکتا ہے، جن کی نوعیت موٹف کی ہے۔ ان کے یہاں غار، اہرام، اجڑے ہوئے دیار، آثار، مزار، عہد نامہ، صحیفے، گم گشتہ گزرگاہیں، خرابے، قصہ خواں، کہانی، جنگل، ایسے الفاظ استعمال ہوئے ہیں اور ہر بار ایک خاص تناظر میں۔ یہ تناظر 'ماضی' ہے۔ اسی طرح پانی، مٹی، خاک، لہو، دریا اور ان کی صفات اور متعلقات روانی، اسرار، کنارے، قافلے، آسمان، صحرا، وریدیں، سفر، حضر وغیرہ مخصوص تناظر میں ظاہر ہوئے ہیں اور یہ تناظر 'حال' ہے۔ شناور اسحاق کی غزل کا سارا قصہ انھی دو تناظرات کے 'قلم' سے لکھا گیا ہے۔

اگر ہر دو تناظرات میں دو دو موٹف کے انتخاب کا معاملہ درپیش ہو تو آثار، دریا اور عہد نامہ، مٹی کا انتخاب کیا جا سکتا ہے۔ یعنی کہا جا سکتا ہے کہ وہ ہر دو کے استعاراتی تلازمات کے ساتھ، ایک طرف آثار اور دریا اور دوسری طرف عہد نامے اور مٹی کے باہمی کش مکش اور ربط ضبط کی بعض صورتوں کو پیش کرتے ہیں، جسے اوپر ماضی و حال کے بیچ کی سیال کیفیت قرار دیا گیا ہے۔ آثار اور عہد نامہ ماضی کے اور دریا اور مٹی حال کے استعاراتی ترجمان ہیں۔ ان کی باہمی کش مکش اور ربط ضبط کی صورتوں کے سمجھنے کے لیے یہ اشعار ملاحظہ فرمائیے۔

ہم ہیں گم گشتہ گزرگاہوں کے آثار شناس
آپ کو قافلہ سالار نہیں مانتے ہم

مسلسل منہدم ہوتا ہوا اک عہد نامہ
کسی شامِ ابد آثار تک آیا ہوا ہے

بس ایک پردہ ہے جس سے پٹتے بنا رہا ہوں
ہزار دریا ہیں جو روانی کے منتظر ہیں

صحیفوں کی ابھرتی ڈوبتی سرگوشیوں میں
ترے شوریدہ سر مرگِ صدا سے جا ملیں گے

یہ دریا کون سے رُخ پہ رہے ہیں
روانی پانی پانی ہو رہی ہے

بنیں گے کن صحیفوں کے فسانے بادشاہا
یہ میرے رائگاں ہوتے زمانے بادشاہا

میں گنگنا رہا تھا سفر کا قدیم گیت
آسودگانِ غار مرے ساتھ چل پڑے

سر خرابہ کون و مکاں، پس من و تُو
یہ جو بھی شور ہے مٹی میں غم کا چکر ہے

اے گم راہو! گیلی مٹی اتم ہے   خود کو دیکھو جزدانوں پر دھیان نہ دو

یہاں محض چند اشعار درج کیے ہیں، وگرنہ حقیقت یہ ہے کہ ان کے زیرِ نظر مجموعے میں، اسی نوع کے متعدد اشعار موجود ہیں۔ اب اگر ان اشعار کی معنیاتی تہوں کو کھنگالنے کی کوشش کریں تو معلوم پڑتا ہے کہ کہیں آثار، دریا کی روانی میں رکاوٹ اور صحیفے، مٹی کی آزادانہ نمو میں حائل ہیں اور کہیں مٹی، اپنی آگہی کے لیے صحیفوں کی طرف لپکتی اور کہیں دریا، اپنی سمت کے لیے گم گشتہ راستوں اور آثار کی طرف پلٹتے ہیں۔ تاہم ان کے یہاں اوّل الذکر زیادہ توانا ہے۔ دوسرے لفظوں میں اثبات سے زیادہ، ان کے یہاں انکار کی کارفرمائی ہے۔ انکار کو وہ کبھی گم راہی اور کبھی 'کفر' سے بھی موسوم کرتے ہیں، مگر یہ عجیب انکار ہے۔ سطح پر انکار اور زیرِ سطح اثبات ہے۔ مٹی، صحیفوں کی ڈوبتی ابھرتی سرگوشیوں کا انکار کرتی مگر اپنا اثبات کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس انکار میں عجب خمار ہے۔ تاہم یہ خمار، بغاوت کا نہیں، مٹی کی اصل سے آگاہ ہونے کے نایاب تجربے کا ہے۔ بغاوت کے ایک سرے پر سرکشی سے عبارت تکبر ہوتا اور دوسرے سرے پر تحقیر و تضحیک ہوتے ہیں، جب کہ اپنی اصل سے آگاہی کا تجربہ محض نشاط انگیز ہے۔ یہی نایاب تجربہ ان سے یہ اشعار لکھواتا ہے:

سفر بپا ہے، بہشت رویا میں روشنی ہے   سنہری موجوں سے سارے دریا میں روشنی ہے
لہو میں بنتے بگڑتے ٹیلوں کے سلسلے ہیں   عجیب قصے ہیں، جن سے صحرا میں روشنی ہے

بزمِ خوش طرز طائراں سے نہ جا   اپنے ہونے کی داستاں سے نہ جا
زادہ حسنِ اتفاقِ ازل   جلد بازی میں خاک داں سے نہ جا

یہ تجربہ نایاب اور نشاط انگیز ہونے کے باوجود، تجربہ ہی ہے، جس سے شاعر کو باہر آنا پڑتا ہے۔ بھلا ہو تجربے کی اس غیر مستقل ماہیت کا، کہ اس کی وجہ سے تجربہ، عقیدے میں تبدیل نہیں ہوتا۔ کسی شاعر کے تجربے میں اگر یہ تبدیلی واقع ہو جائے تو اسے شاعر کی تخلیقی مرگ پر محمول کرنا چاہیے۔ شناور اسحاق کا شاعرانہ سیلف جب مذکورہ تجربے سے باہر آتا ہے تو عجب صورتِ حال سے دوچار ہوتا ہے۔ اس صورتِ حال کی تمام نفسی پیچیدگیاں ہرچند ان کے یہاں ظاہر نہیں ہوئیں، مگر اس صورتِ حال سے باہر آنے کا حل ضرور سامنے آیا ہے۔ پہلے مٹی، عہد نامے سے منحرف ہوئی، اب اس کی طرف لپکتی ہے۔ بہ ظاہر یہ مراجعت ہے، مگر ان کی غزل کا بہ غور مطالعہ کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ ان کا شاعرانہ سیلف انکار اور مراجعت، دونوں میں اپنا

اثبات کرتا ہے اور دو سطحوں پر اپنا اثبات کرتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ اثبات کی دوسری سطح آزمائش و امتحان کے کئی سلسلے لیے ہوئے ہے۔ یہ شعر اسی تناظر میں دیکھیے:

دریا الٹ کے دیکھنا مہنگا پڑا مجھے

کچھ تہ نشیں مزار میرے ساتھ چل پڑے

تجربے کی روانی میں جن آثار کا انکار کیا گیا تھا، جن 'متون' سے انحراف کیا گیا تھا، وہ ہم راہ اور زندہ ہو جاتے ہیں۔ اپنے اثبات کے لیے جس ''یک تا آثار تنہائی'' کی ضرورت ہوتی ہے، اس میں خلل ڈالتے ہیں۔ کوئی تسلیم کرے نہ کرے، حقیقت یہ ہے کہ آدمی کے حقیقی اور مکمل اثبات میں، ہر دوسرا اسیلف، دوسرا متن رکاوٹ ہے۔

شناور اسحاق کی غزل کے موضوعی سروکار کے ضمن میں اگلی اہم بات یہ ہے کہ ہر دو تجربات کے بیچ بھی ایک تجربہ ہے؛ انکار اور اثبات کے درمیان ایک کیفیت ہے؛ سفر اور مراجعت کے بیچ بھی ایک مقام ہے؛ گفت گو اور خاموشی کے درمیان بھی ایک لمحہ ہے۔ اسی تجربے، کیفیت، مقام اور لمحے کو شاعر نے ادھورا نروان یا ادھورا کشف قرار دیا ہے۔ اس طور یہ شعری مجموعہ ایک قسم کی روحانی اوڈیسی کو پیش کرتا ہے۔

شاعری کو سماجی تناظر میں دیکھنے کے عادی حضرات یہ اعتراض کر سکتے ہیں کہ شناور اسحاق کے یہاں سماجی صورتِ حال کا اظہار ہے نہ کوئی مؤقف۔ اگر سماجی صورتِ حال سے مراد معاصر زندگی کے نمایاں مسائل ہیں تو ان کا برہنہ اظہار اس کتاب میں موجود نہیں ہے۔ لیکن اگر سماجی صورتِ حال ایک تہ دار صداقت ہے تو یہ صداقت، ایک خاص جمالیاتی مؤقف کے ساتھ موجود ہے۔ راقم کے نزدیک ہر تجربہ سماجی ہوتا ہے، خواہ وہ جمالیاتی تجربہ ہو یا روحانی تجربہ! اس لیے کہ ہر تجربہ Social discursive limitations کے اندر تشکیل پاتا ہے۔ شناور اسحاق کے اس مجموعے میں ''سماجی صداقت'' کی جو تہ منکشف ہوئی ہے، وہ جدید سماجی علوم کے انسانی سائیکی پر مرتب ہونے والے اثرات سے عبارت ہے، ان اثرات نے ہماری سائیکی کو یک سر تبدیل نہیں کیا، ایک عالمِ برزخ میں تبدیل کیا ہے۔ انکار اور اثبات، ماضی و حال کی دھوپ چھاؤں سے ہم کنار کیا ہے۔ لہٰذا شناور اسحاق کے یہاں ادھورے نروان کا مفہوم اور پس منظر، مجرد روحانی مکاشفے کی بہ جائے، سماجی ہے۔ 'سماجی صداقت' کی اتنی گہری تہ کو تازہ اور منفرد اسلوب میں منکشف کرنے والے شعری مجموعے کی تحسین ہم سب پر واجب ہے۔

'عرا بجی سو گیا ہے' پر ایک نظر

پروین طاہر

'عرا بچی سو گیا ہے' نصیر احمد ناصر کی نظموں کی ایک خوب صورت کتاب ہے۔ اس کتاب میں شامل نظموں کی فکریات میں ایسا تنوع پایا جاتا ہے کہ ہم ان کی تقسیم سادہ موضوعی حوالے سے نہیں کر سکتے بل کہ یہ تقسیم و تفہیم شاعر کے استعارات، فلسفۂ زندگی، فلسفۂ محبت، معاشرتی تعاملات اور فطرت کے ساتھ ایک Rhythmic harmony کے حوالے سے کر سکتے ہیں۔ روشنی، خواب، محبت اور وقت نصیر احمد ناصر کے نمائندہ استعارے ہیں مگر موجودہ کتاب میں پانی کا استعارہ بھی ایک الوہی شدت سے ابھر کر سامنے آیا ہے۔ یہ استعارہ نہ صرف اپنے باطن میں کثیر المعنویت کو سموئے ہوئے ہے بل کہ معاشرے کی جانب شاعر کے حساس رویے کی نشان دہی بھی کرتا ہے۔

ہم سب سے پہلے ان نظموں کا جائزہ لیں گے جن میں شاعر نے روشنی کو کثیر الابعاد شعری پیکروں میں ڈھالا ہے۔ اس زمرے میں آنے والی نظمیں 'چندرھا'، 'لائٹ ہاؤس'، 'لائٹ کونز'، 'روشنی تیرے جنم یگ پر ایک نظم'، 'روشنی تمھارے لیے ایک اُداس نظم'، 'رقصِ عمر میں وصال' وغیرہ شامل ہیں۔ ان نظموں میں روشنی کا استعارہ پھیل کر محبت، روحِ عصر، خدا، حقیقتِ عظمیٰ، Absolute Truth اور آ گہی کی علامت بنا ہے۔ ان علامات میں سب سے اہم علامت آ گہی، عرفان اور انکشاف کی ہے۔ جب آ گہی لمحہ نور بن کر لحہ تخلیق میں داخل ہوتی ہے تو شاعر اپنے عکسِ جمال کو پہچان پاتا ہے اور اسی لمحے اس پر انکشاف ہوتا ہے کہ حواس خمسہ کا دیا ہوا ادراک محدود جب کہ حسنِ کامل کی ارادت لازوال ہے اور یہ راستہ بھی روشنی ہی سمجھاتی ہے کہ وقت کی بند مٹھی میں نارسائی کا دکھ، اداسی اور لا ہے۔

بے عبادت بے دعا
ارض و سما کے رُو بہ رُو
ایک نابیدہ تیقن کو مجسم دیکھنے کی جستجو
لاحاصلی، کارزیاں، امرِ محال
رینگتی صدیوں، تھکی عمروں کے بوجھل بوجھ میں
تلملاتے ماہ و سال

گردآلودہ مسافت، ہم سفر مفقود ہے

راستہ بے سمت ہے، مسدود ہے

اذنِ سفر کا کیا سوال؟

اے مرے عکسِ جمال!

آگہی محدود ہے، تیری ارادت لازوال

تو ہمیشہ کے لیے ہے

میں ذرا سا لمحہ بھر کا اک خیال!! (روشنی تیرے جنم یگ پر ایک نظم)

اسی طرح نظم چندھا میں روشنی کا اچانک ورود تحلیل نفسی کے اُس سے کا پتا دیتا ہے جب بصارت وقتی طور پر معطل ہو جاتی ہے اور بصیرت کے در اچانک کھل جاتے ہیں۔

اگر کوئی اچانک روشنی کر دے

تو کیا تم دیکھ پاؤ گے؟

وہ سب چیزیں

جو تاریکی کے گہرے اسودی

محلول میں گم ہیں (چندھا)

اسی قبیل کی ایک اور نظم لائٹ ہاؤس ہے۔ جس میں روشنی ایک پیچیدہ، شعری اور جمالیاتی کیمیائی عمل سے گزر کر نظم کا روپ دھارتی ہے۔ شاعر کی آنکھ میں ازل سے ٹھہرا ایک آنسو، درد کی سرزمین پر خدا کی روئی بارش میں خدا اور شاعر کی وابستگی، یادوں کے نادیدہ بہاؤ میں ایک خوب صورت یاد کا ناسٹیلجیا، مقدس بوسہ، اسم رہائی وقت کی آخری حد پر اُڑتے طلسمی پرندے سے مکالمہ اور سربریدہ چٹانوں سے منکشف ہوتے بوڑھے وقت کی تجرید۔ روشنی کے ایسے شیڈز ہیں جو نظم میں لائٹ ہاؤس کا علامتی روپ دھارتے ہیں۔

بتا روشنی کے نشاں!

پانیوں میں چھپی

سربریدہ چٹانوں کی آبی شبیہیں

ابد کے کناروں پہ سوئی ہوئی

بوڑھی صدیوں کی تجرید ہیں

یا کسی داستانی سفر میں

جہازوں کے چپو چلاتے

غلاموں کی بے عکس چیخوں کی تجسیم ہیں (لائٹ ہاؤس)

روشنی سے متعلق ایک اور اہم نظم لائٹ کونز ہے جس میں روشنی مابعد الطبیعیاتی اور طبیعیاتی زمان و مکاں کی آمیزش و آمیخت سے شاعر کے تخیل کو مہمیز کرتی اور اسے کسی ایسے امکانی خطے میں لے جاتی ہے جہاں ماضی، مستقبل اور حال نقطۂ اتصال پر ہیں اور اسی نقطۂ اتصال پر بنا ارتکاز نور کا مخروط، روشنی کا بے کراں محیط، ان گنت روشن مداروں کے جلو میں ورود کرتی کائناتی عید، روشنی کے سائنسی تصورات اور کاسموس سے وابستہ فکری جمالیات مظہر ہیں۔ فکری اعتبار سے یہ موضوع بے شک پیچیدہ اور علمی ہے مگر ترسیل پر شاعر کی دست رس کو محسوس کیا جا سکتا ہے۔ لائٹ کونز جیسی نظمیں گہری ہونے کے باوجود پہلی قرأت میں مزہ دینے کا جوہر رکھتی ہیں۔

نظموں کی دوسری قسم خواب کے حوالے سے تشکیل پاتی ہے۔ نصیر احمد ناصر کی نظموں میں خواب قارئین کے لیے سب سے زیادہ مانوس استعارہ ہے۔ ان خوابوں کی امیجری اور معنویت بہ ذات خود قارئین کو ذہنی اور جمالیاتی حظ کی راہ دکھاتی ہیں۔ ان نظموں کے ہر قاری کی اپنی جہات، ابعاد اور جمالیاتی خطے ہیں۔ نصیر احمد ناصر کی، خواب سلسلے کی، نظمیں خواص و عوام میں مقبول ہیں اور یہی نظمیں ان کے اسلوب کے بنیادی عناصر اور تخلیقی طریقہ کار کی اصل امیج کا اظہار کرتی ہیں۔ اس ضمن کی نظمیں 'اجنبی، کس خواب کی دنیا سے آئے ہو؟' 'اے مرے خواب، کہاں جائے گا' 'چلو اک خواب دیکھیں' 'خواب کا چہرہ نہیں ہوتا' 'شکست خواب میں پس پائی' وغیرہ ہیں۔ یہ خواب محض رومانوی اور جمال سے متعلق ہی نہیں بل کہ ان خوابوں کا تعلق ایک یوٹوپیا سے ہے جس کا پس منظر سماجی ہے۔ جو شاعر کی حساسیت اور دردمندی کو بڑی شدت سے ظاہر کرتا ہے۔

دور تک بہتی سڑک

آ بنائے شہر ہے...

ہوٹلوں، شاپنگ پلازوں، پارکوں میں

خوش نما چہروں کا اک سیل رواں

کولون کی خوش بو

لکیریں، دائرے، قوسیں بناتی

زاویہ در زاویہ ملبوس جسموں کی ثقافت

تارکولی خواہشیں

تیزاب رشتے

وقت کی بدرو میں گرتے خواب (وقت کی بدرو میں گرتے خواب)

نظموں کی تیسری قسم وہ ہے جس میں پانی ایک انتہائی حساس سطح پر شاعر کا تخلیقی محرک بنا ہے۔ کیوں کہ پانی موجودہ صدی کا اہم ترین مسئلہ ہے۔ یہ نظمیں نہ صرف شاعر کی اپنے عہد کے مسائل سے آگاہی بل کہ معاشرے کی جانب اُس کے فعال رویے کی نشان دہی بھی کرتی ہیں۔ اس سلسلے میں سب سے اہم نظم 'بصارت کا قحط' ہے جس کا ایک بند شاعر نے بہ طور انتساب کتاب میں شامل کیا ہے۔ شاعر مکافاتِ عمل اور Poetic Justice پر گہرا یقین رکھتا ہے۔ وہ زمین پر پانی کے قحط، بارشوں کی کمی اور پانی کی عدم دست یابی کی وجہ سے نباتاتی حسن کے معدوم ہونے کا ذمہ دار بہ ذات خود انسان کو ٹھہراتا ہے۔

زمین زادے!

تجھے تو کچھ دکھائی بھی نہیں دیتا

سقاوہ کب سے خالی ہے

نہ اوپر ابرِ باراں ہے

نہ اب زیرِ زمیں

آبِ بقا ہے

عالمِ قطرات غائب ہے

نباتاتی تبسم کھو گیا ہے

تاب کاری خواہشوں کا بول بالا ہے (بصارت کا قحط)

جھیلیں ہوگئیں خالی

سوکھے جنگل بیلے

پنچھی، ڈھور، درندے

تتلیاں، سانپ، مکوڑے

انسان زندہ ڈھانچے

جل بن درد کے سانچے

آنکھیں خشک دراڑیں
بنجر خواب سرائیں
بارش کیسے لائیں...؟ (بارش کیسے لائیں)

اسی ضمن کی ایک اور خوب صورت نظم 'مہمان پرندوں کو الوداع' جھیلوں کے قدرتی حسن کے معدوم ہو جانے اور انسانی کارگزاریوں کے نتیجے میں کھیتوں، گھاس کے میدانوں اور گھنے جنگلوں کے اُجڑ جانے کا منظر نامہ پیش کرتی ہے۔

اسی موضوع سے قریب دوسرے موضوعات ماحولیاتی آلودگی، شہروں کے اندر شہروں کے پھیلاؤ یعنی پلازا کلچر، درختوں کی کٹائی، ڈیموں کی تعمیر سے قریبی بستیوں کا ڈوب جانا ہے۔ اس سلسلے کی اہم نظمیں 'سٹی ہائٹس'، 'ایک نیا اطلاعیہ گم ہونے والا ہے'، 'وقت کی بدرو میں گرتے خواب'، 'ویپ ہولز'، 'سفید بادل' وغیرہ ہیں۔ کچھ نظمیں ایسی ہیں جن کا تعلق صرف اپنی سرزمین یا اپنے خطے کے لوگوں سے ہی نہیں بل کہ بین الاقوامی سطح پر پسے ہوئے طبقات، محروم اقوام، مشرقی تہذیب وتمدن کے انحطاط، علمی و ادبی ورثوں کے زیاں، اجنبی خطوں میں تیسرے درجے کے شہری قرار دیے جانے کی ندامت، 'ڈالر کلچر' کے سبب محبت اور اخلاقی قدروں کے زوال سے ہے۔ یہ نظمیں اپنے اندر ایک سوز اور دل گدازی کی کیفیت رکھتی ہیں۔ اس ضمن کی نظمیں 'تیسری دنیا'، 'امیگریشن'، 'دریا واپسی'، 'دیکھ سکتے ہو تو دیکھو' ہیں۔

ایک اور موضوع جو شدت سے قاری کی توجہ اپنی جانب مبذول کرواتا ہے موت سے متعلق ہے۔ اس قبیل کی نظمیں قاری کی رگوں میں اداسی کی تیز لہر دوڑا دیتی ہیں۔ موت نصیر احمد ناصر کی نظموں کا ایک نیا ذائقہ ہے جو نہ صرف وہ خود محسوس کرتا ہے بل کہ قاری کو بھی موت کی چھب سے روشناس کرواتا اور انسانی زندگی کے محدود اور بے اختیار ہونے کا احساس دلاتا ہے۔ نظموں کی یہ کیفیت محض کسی طبعی خلفشار سے پیدا نہیں ہوتی بل کہ وجودیت اور اس سے منسلک کرب ایسی نظموں کا تخلیقی جواز ہیں۔ دراصل ایک عرصے سے تاریخ اور وقت کی ستم کاریاں شاعر کا موضوع رہی ہیں۔ ایک سچا قاری اور ایک حساس انسان اس بات کا ادراک رکھتا ہے کہ یہ ستم کاریاں کسی اوریجنل شاعر کی شعری زندگی کا حصہ ہی نہیں بل کہ اصل زندگی میں بھی یوں سرایت کر جاتی ہیں کہ جسمانی عوارض کا روپ دھار لیتی ہیں۔ شاعر کے بلند فشارِ خون کا عارضہ نظم 'مرگ پیچ' میں اس درجہ خوبی سے ترسیل ہوا کہ قاری کے احساس کا حصہ بن گیا ہے۔ اسی موضوع سے قریب دوسری نظمیں 'ہوا پھر رخصتی کے گیت گاتی ہے'، 'کلابہ ٹوٹنے کی دیر ہے'، 'سفر مجھ کو صدائیں دے رہا ہے'، 'ساگر دیوتا' ہیں۔

نصیر احمد ناصر کی محبت کی نظمیں اسلوبیاتی اور موضوعاتی سطح پر مختلف ٹریٹمنٹ لیے ہوئے ہیں۔ یہ نظمیں عورت اور محبت کے بارے میں شاعر کے مختلف رویوں کو واضح کرتی ہیں۔ عورت اس کے ہاں خواہ بیٹی ہو، ماں، بیوی یا محبوبہ ہو خدا کا روپ ہے، کومل ہے، روشنی زادی اور سراپا محبت ہے۔ کہیں وہ اس سے

روشنی کے لمس کا دان مانگتا نظر آتا ہے اور کہیں اذنِ سفر اور کہیں اُس کے دُکھ سن کر بے تحاشا رو دیتا ہے۔ اُس کے ہاں عورت کا درجہ الوہی ہے۔ وہ اسے قرنوں کی اساطیری محبت، قدیم مندروں کے اسرار، یونان کے دانش کدوں، تہذیبوں، صدیوں اور خدا کے گیتوں میں ڈھونڈتا ہے:

محبت شہر کی وہ سمت ہے
جس سمت میں اے روشنی زادی!
تمھاری رات کے تارے چمکتے ہیں (مسافر راستوں سے لوٹ آتے ہیں)

مجھے اس نیند کے ابدی بہاؤ میں
ذرا سا لمس اپنی روشنی کا دان کر دو گے
تو میں ساری مسافت کی تھکن کو بھول جاؤں گا (اب جان کر کیا کرو گے)

تیری اقلیم محبت میں رکا ہے
اک مسافر بے ارادہ، بے مجال
تجھ کو چھو کر
اصل ہونے کی تمنا میں نڈھال (روشنی تیرے جنم یگ پر ایک نظم)

عورت اور خدا میں یکتائی کا رشتہ ہے
بے اشک اداسی کے
انت سرے پر
جب تم دکھ سے ہنستی ہو...تو
میرے ساتھ خدا بھی رونے لگتا ہے (کچھ کتبوں پر نام نہیں ہوتے)

تو ہر تہذیب کا حصہ ہے
تو ہر دور کا قصہ ہے
صدیوں کی امانت ہے
زمیں پر پیار کی پہلی بشارت ہے
خدا کا گیت ہے
ہر عہد کی عورت ہے تو...لیکن

تجھے کس عہد میں ڈھونڈوں؟ (تجھے کس عہد میں ڈھونڈوں)

خدا جو ازل سے ابد تک
زمانوں، جہانوں کی سنجیدگی اور پاکیزگی کا
بہت خوب صورت سا احساس ہے
بیٹیوں کے دکھوں اور خوشیوں کا ہم راز ہے
بیٹیوں کے محبت بھرے دل کا انداز ہے
بیٹیوں کی طرح دور ہے، پاس ہے!! (سُندس)

روشنی محبت اور خواب کی مثلث کے زاویوں کا نقطہ اتصال ہی عرابچی کی صورت اختیار کرتا ہے۔ یہ لفظ کثیر المعنویت کے باعث نظم اور پھر کتاب کے عنوان کا حصہ بنتا ہے۔ عرابچی کا مطلب رتھ بان یا پھر گاڑی چلانے والا ہے۔ یہ رتھ بان یا تو شاعر خود ہے جو اپنے سپنوں کی رتھ میں سوار شعری کائنات میں ایسا گم ہوا کہ اسے اپنی خوابیدگی یا گم شدگی کا احساس تک نہیں ہوتا۔ دوسری جہت میں رتھ بان وہ خواب ہیں جو محبت، حسن، آسودگی اور کوملتا کی خواہش کو مہمیز لگاتے ہیں۔ علاوہ ازیں وقت بھی وہ رتھ بان ہے جو زندگی کی رتھ کو کھینچتے کھینچتے تھک کر یوں سو گیا ہے کہ انسانی مقدرات میں کسی بڑے تغیر کا کوئی امکان باقی نہیں بچتا۔ شاعر (انسان) بہ ذات خود بھی وہ رتھ بان ہو سکتا ہے جو تاریخ کی رتھ کو صدیوں سے بھگاتا چلا آ رہا ہے اور بالآخر اچھے دنوں، خوش زمانوں اور آسودگی کے خواب دیکھتے دیکھتے سو جاتا ہے۔ اس نظم کی لفظیات اور بین السطور شاعر کا وہ Socio Political خواب ہے جو کسی حسین یوٹوپیا کی آرزو کی تعبیر پانے کے لیے کسی عظیم لمحے کے انتظار میں آنکھیں موندے خود کو نیند کے التباس میں رکھتا ہے مگر نصیر احمد ناصر جیسا شاعر قاری کو اپنی نیند کے التباس میں نہیں رکھ سکتا کیوں کہ قاری جانتا ہے کہ شاعر غافل نہیں، ہر دم چوکس اور فعال ہے اور کھلی آنکھ سے شبھ دنوں کے خواب دیکھتا ہے۔

عرابچی خواب دیکھتا ہے
وہ شاہ زادی کا ہاتھ تھامے
سنہری رتھ میں سوار ہو کر
عجب جہانوں میں، شبھ زمانوں میں
کھو گیا ہے
عرابچی سو گیا ہے...! (عرابچی سو گیا ہے)

عرضِ ہُنر سے آگے

ڈاکٹر افتخار مغل

میں بیسویں صدی کے شعری ادب کے بارے میں جب بھی سوچتا ہوں، مجھے تین شعرا بہت اہم لگتے ہیں، حالاں کہ سچی بات یہ ہے کہ ان تینوں میں سے کوئی ایک شاعر بھی میرا ''پسندیدہ ترین'' شاعر نہیں ہے۔ یہ تین شاعر میرا جی، ظفر اقبال اور جلیل عالی ہیں!

وجہ یہ ہے کہ جب میں اپنے عصر کی شاعری پر غور سے نظر ڈالتا ہوں تو مجھے ان تینوں شعرا کے اثرات بہت گہرے محسوس ہوتے ہیں۔ میں اکثر سوچتا ہوں کوئی ہوگا، جو دانستہ یا نادانستہ طور پر میرا جی، ظفر اقبال اور جلیل عالی کے اثرات سے بچ سکا ہوگا؟

اگلے دن کی بات ہے، میں نے اپنی ایک غزل موبائیل فون پر حجاب عباسی کو سنائی تو وہ ہنس دیں اور بولیں لگتا ہے تم پر بھی ظفر اقبال کا اثر گہرا ہونے لگا ہے۔ میں چونک گیا کیوں کہ میں نے ہمیشہ اپنے آپ کو ظفر اقبال کے اثر سے بچانے کی کوشش کی ہے۔ ایک لمحے کی خاموشی کے بعد میں نے اطمینان کا سانس لیا اور ایک بھرپور قہقہہ لگا کر کہا:

''اچھا ایسا ہے؟ تو اس میں حیرت کی کیا بات ہے؟ ہمارے عصر کا کوئی شاعر ہے جو ظفر اقبال کے اثرات سے محفوظ ہے؟ کوئی ایک بھی! اور معاملہ صرف ظفر اقبال کا ہی نہیں... معاملہ جلیل عالی کا بھی یہی ہے۔ تمھیں پتا ہے تمھاری اپنی شاعری پر جلیل عالی کے کتنے اثرات ہیں؟''

اب حجاب کی باری تھی۔ وہ بھی ایک لحظے کو چپ ہو گئیں۔ پھر ایک گہرا سانس لے کر بولیں:

''اچھا؟ ایسا ہے تو اس میں حیرت کی کیا بات ہے۔ ہمارے عصر کا کوئی شاعر ہے جو جلیل عالی کے اثرات سے بچ سکا ہو؟'' اس کے بعد حجاب نے بھی بھرپور قہقہہ لگایا!

میرا جلیل عالی صاحب سے Love-hate کا تعلق بائیس برس پرانا ہے۔ ۱۹۸۶ء میں ان سے وادی لیپہ میں پہلی ملاقات ہوئی جہاں میں انٹرمیڈیٹ کا سالانہ امتحان لینے کے لیے مامور تھا جب کہ عالی صاحب اپنے چند دوستوں کے ساتھ ''حُسن آوارگی'' کے لیے وارد تھے۔ ہم نے ''فنون'' میں ایک دوسرے کو پڑھ رکھا تھا۔ رات گئے تک عالی صاحب خوب صورت باتیں کرتے رہے۔ مجھے عالی صاحب پر غصہ یہ ہے کہ وہ ''خواب دریچہ'' سے لے کر ''عرضِ ہُنر سے آگے'' تک اپنی بے اضافت ترکیبوں کی بدعت پر بڑی وضع داری سے کیوں ڈٹے ہوئے ہیں... لیکن شاید یہی تو ان کی انفرادیت ہے! اسی وجہ سے

تو ان کے اثرات بے کنار ہیں!

عالی صاحب کی فکری تشکیل میں کئی پیراڈاکسی کل اکناف ہیں۔ مذہب، اعلیٰ انسانی آدرش، اقبال، اشتراکیت، ادب، سوشیالوجی، مزاحمت، مراجعت، بغاوت، مصالحت (میں نے "مصلحت" کا لفظ نہیں برتا) ان رُجحانات طبعی کی Equation بنانے بیٹھیں تو بڑی دل چسپ لیکن کسی حد تک پریشان کن صورت پیدا ہو جائے لیکن خیر یہ اس کا محل نہیں ہے پھر بھی اتنا تو کہا جا سکتا ہے کہ عالی صاحب اپنے اندر سے پھوٹنے والے تضادات و تناقصات سے ضرب کھا کر بھی تقسیم نہیں ہوئے ہیں۔ انھوں نے ان سب متضاد قوتوں (Energies) کو ایک "Ultimate" انرجی میں مبدّل کر لیا ہے۔ گویا ان کے تخلیقی Self کا جو Flowing Flux ہے، وہ ان کی فکر اور ان کے عقیدے کی انرجی کی بنا پر ایسا شیرازہ بند ہو گیا ہے کہ سارے تضادات مل کر ایک ایسے حتمی "چارج" میں آمیخت ہو گئے ہیں جس میں منفی اور مثبت ہر دو قسم کے چارج ایک دوسرے کو رد نہیں کرتے بل کہ ایک دوسرے کی تکمیل کرتے ہیں بالکل برقی قوت خیزی کے اصول کے مطابق! ایسا شاید عالی صاحب کے عقیدے کے اخلاص کی وجہ سے ہوا ہے ورنہ ایسے ہوتا بہت کم ہے!

منفرد ہونے کی خواہش شاید سب میں ہوتی ہے لیکن حقیقی معنوں میں منفرد ہونے کے لیے اندر کی جس بے پناہ توانائی (اور اس کی بے عد افزودگی) کی ضرورت ہوتی ہے وہ کسی کسی میں ہی ہوتی ہے۔ وجہ یہ ہے کہ اعتراف کا سفر بہت سہانا، بہت سہل لیکن انحراف کا پینڈا بہت کٹھن اور صبر آزما ہے۔ بغاوت کی خواہش بہت آسان لیکن بغاوت نبھانا بہت صبر آزما... صحیح معنوں میں جان جوکھوں کا کام!

اُردو شاعری نے اقبال سے بڑا باغی کوئی نہیں دیکھا۔ اور اقبال سے "بڑا" بھی کوئی کیا ہوگا! گویا بغاوت وقتی طور پر خسارے کی سرمایہ کاری نظر آتی ہے لیکن بالآخر جو منافعے ملتے ہیں وہ بے شمار بھی ہوتے ہیں اور بے کنار بھی! لیکن یہ بات اپنی جگہ ایک حقیقت ہے کہ کوئی عام، کوئی سطحی تخلیقی ذہن کا آدمی بغاوت کا تصور بھی نہیں کر سکتا۔

ع یہ شہادت گہ الفت میں قدم رکھنا ہے

پتا نہیں عالی صاحب نے بغاوت کا یہ درس دانش کدۂ اقبال سے لیا ہے یا مکتب اشتراکیت سے، لیکن عالی صاحب کے اندر ایک باغی موجود ہے جو اپنے گرد و پیش میں موجود ہر "سیٹ پیٹرن" کے سامنے سوالیہ نشان لگاتے رہنے کا عادی ہے۔ حالاں کہ وہ ان سوالوں کے جواب سے چڑ جاتا ہے اور اپنے آپ سے ہی پوچھتا ہے۔

وہاں سوال اٹھانے سے فائدہ عالی جہاں جواب دھرے ہوں ڈھلے ڈھلائے ہوئے

یہ جو عالی صاحب کے اندر لحظہ موجود کا غالباً سب سے زیادہ "شارپ" اور لاجواب کر دینے والا

ادبی''ووکلسٹ'' چھپا پھرتا ہے یہ حقیقت میں وہی باغی ہے جس نے ہر Norm کے آگے سوالیہ نشان لگا لگا کر اپنے اندر دانش کا ایک ڈھیر لگا لیا ہے۔

جہاں تک میں سمجھا ہوں عالی صاحب کے سامنے سب سے بنیادی اور سب سے بڑا سوال تو وہی ہے کہ ''مجھے ہونے کے عذاب میں کیوں ڈالا گیا ہے'' لیکن ان کے سامنے لاتعداد سوالات اور بھی ہیں جو اسی بنیادی سوال سے پھوٹے ہیں۔ یہ ذیلی سوال اس بڑے اور بنیادی سوال کے ''آف شوٹس'' نہیں ہیں ''آف سپرنگز'' ہیں! کیوں کہ یہ ''مہا سوال'' سوالوں کو محض راہ نہیں دیتا ان کو جنم دیتا ہے، انھیں پرورش کرتا ہے، پالتا پوستا ہے اور پال پوس کر انھیں بھی اپنی طرح ''بڑا'' کر دیتا ہے! ان سوالات میں خدا، کائنات، تاریخ، جبر و قدر، زمان و مکاں، ماضی، حال، مستقبل، خیر و شر، خواب، حقیقت، فن، ذات، خوب و زشت، آئیڈیلز، سچ، جھوٹ، مذہب و عقیدہ، انسانیت، مَن و تُو، منظر... پس منظر و پیش منظر، ہنر، عرضِ ہنر اور ''عرضِ ہنر سے آگے... سب طرح کے سوال ہیں!

مجھے عالی صاحب کے تازہ مجموعے ''عرضِ ہنر سے آگے'' کے عنوان نے بہت چونکایا تھا! میں سوچتا تھا انھوں نے یہ نام کیوں رکھا۔ ''عرضِ ہنر سے آگے'' کو مصرع مصرع جان لینے کے بعد مجھے اپنے اس سوال کا کافی حد تک جواب مل گیا ہے۔

معاملہ یہ ہے کہ عالی صاحب اپنے سارے تخلیقی سفر میں سوال و جواب کے جس کڑے کرب سے گزرتے رہے وہ ''عرضِ ہنر سے آگے'' تک پہنچتے پہنچتے بہت تیکھا ہو گیا ہے۔ سارا معاملہ لفظ اور اس کے معنی کے بیچ تضاد کا ہے۔ فیصل عجمی کا یہ شعر تو بہت خوب صورت ہے کہ:

لفظ اپنے ہی معانی کی طرح ہوتا ہے   پیاس کا ذائقہ پانی کی طرح ہوتا ہے

لیکن (اس شاعرانہ حُسن سے قطعِ نظر) معاملہ حقیقت میں اس کے اُلٹ ہے۔ اگر لفظ اپنے معانی کی طرح ہوتا تو پھر رونا کس بات کا تھا۔ معاملہ تو یہ ہے کہ لفظ تو سرے سے معنی کے شفاف ابلاغ کا ذریعہ ہی نہیں ہے۔ یہ تو بڑا ''ان ٹرانسپیرنٹ'' وسیلۂ اظہار ہے۔ دُھندلا، پھیکا، گنجلک، ادھورا، غیر شفاف، غیر موثر اور بُجھا بُجھا۔

مکالمے سے تو ابلاغ ٹوٹ جاتا ہے   نہ ہوتا اچھا ہاں گفت گو کے ہونے سے

عالی صاحب نے ساری زندگی اس کرب میں بسر کی ہے کہ کسی طرح اظہار کا کوئی ایسا وسیلہ نصیب ہو جائے کہ اظہارِ ذات اور عرضِ ہنر ابلاغ کے سارے امکانات کو محیط ہو۔ لیکن جب دیکھا ہوگا کہ بقول غالب:

کھلا کہ فائدہ عرضِ ہنر میں خاک نہیں

تو انھوں نے ''عرضِ ہنر'' سے اگلی منزل کی طرف رختِ سفر باندھ لیا۔ اس تازہ جست کے

نشانات ''عرضِ ہُنر سے آگے'' میں جا بہ جا ملتے ہیں:

...خالق لوح و قلم! رتیرے کرم کے قرباں

سوچ آنگن میں کوئی تازہ ہوا کا جھونکا! رصرف دو حرف سفر آگے کا

یہ دید تو روداد حجابات ہے عالی	وہ ماہ مکمل نہ گھٹا ہے نہ بڑھا ہے
آتی رہتی ہیں عجب عکس و صدا کی لہریں	میرے حصے کی کہیں شاعری رکھی ہوئی ہے
کوئی دُھن ہے پسِ اظہار سفر میں، جس نے	میری غزلوں کی فضا اور سی رکھی ہوئی ہے
جو کشتِ جاں سے سینہ چیر کر نکلیں نہ عالی	کہاں کے شعر، خالی قافیے گنوا دیے ہیں
عالی شعر ہو یا افسانہ یا چاہت کا تانا بانا	لطف ادھورا رہ جاتا ہے پوری بات بتا دینے سے
کیا ہے نذرِ جہاں ہم نے جو سرِ قرطاس	یہ نقدِ حرف نہیں دل نکال کر دیا ہے
شوقِ شہرت میں خیالات کو سستا نہ کیا	حُرمتِ حرف کا ہم نے کبھی سودا نہ کیا

واقعی عالی صاحب نے ''شوقِ شہرت'' میں خیالات کو کبھی سستا نہیں کیا۔ اپنی وضع نبھائی! اپنے نظریۂ فن پر کاربند رہے اور اپنی وضع کردہ ڈکشن پر اصرار کیا۔ ظاہر ہے جلیل عالی اپنی فنی زندگی کی جس سطح پر ہیں وہاں نہ شناخت کا مسئلہ ہے، نہ شہرت کا، نہ اکتسابِ ہُنر کا، نہ عرضِ ہُنر کا... یہاں اس سطح کے شاعر کا اگر کوئی مسئلہ ہو سکتا ہے تو وہ عرضِ ہُنر سے آگے کا ہی ہو سکتا ہے!

عالی صاحب ہمارے ادبی کلچر میں بے اضافت ترکیب سازی کے موجد نہیں ہیں فروغ کار ہیں لیکن یہ ''فروغ کاری'' اتنی کمٹمنٹ کے ساتھ نبھائی گئی ہے اتنے حوصلے کے ساتھ اس پر قائم و دائم رہا گیا ہے کہ وہ ایک اعتبار سے اس کے بانی ہی ہیں کیوں کہ پنجابی کے دِل دریا سمندروں ڈونگے سے لے کر اردو کے

دلوں ساتھ دیوار گھڑیوں کی دھڑکن ملن گیت کے بول دہرا رہی ہے

تک بے اضافت ترکیب سازی کا جو بھی کام یاب تجربہ کیا گیا ہے (اور جس سے چند استثنائی مثالوں کو چھوڑ کر ہر چھوٹے بڑے نے کسی نہ کسی طور ''نہ نہ'' کرتے ہوئے بھی استفادہ کیا ہے) عالی جی کے مجاہدے اور حوصلے اور برتتے پر ہی کیا گیا ہے۔ ظاہر ہے اس کے لیے عالی صاحب نے سینہ تان کر استحسان سے لے کر استہزا تک ہر نوع کا ردِ عمل بڑے حوصلے سے Experience کیا ہے۔ مجھے بہ خوبی علم ہے کہ چائے خانوں کی ادبی محفلوں میں:

لب شاخوں سے دیکھا اڑا کر بات کبوتر

جیسے مصرعوں پر زیر لب ہنسنے والے جب موقع ملتا تھا اپنے تئیں چھپ چھپا کر جہاں کہیں مشکل پیش آتی تھی رہے اس ''نسخۂ اکسیر'' سے کام چلا لیتے تھے رہیں اور پھر موقع ملنے پر دوبارہ خندہ زیر لب پر اُتر

آتے ہیں!

میں نے عالی صاحب کی شاعری میں نئی ترکیب سازی (نتیجتاً نئی تلازمہ سازی بھی!) پر جب کبھی غور کیا مجھے یوں لگا عالی صاحب نے کلاسیکی عہد (عہد متقدمین) کے ولی دکنی اور نظم جدید کے بنیاد ساز میرا جی کی طرح ایک پورے مجاہدانہ استقلال کے ساتھ جان بوجھ کر، دیکھ بھال کر اُردو کو ہند آریائی لسانی وتہذیبی لذتوں سے آشنا کیا ہے اور اس کا دامن عربی رفارسی کی غیر ضروری دریوزہ گری سے چھڑانے کی اپنی سی سعی کی ہے۔ اس حوالے سے وہ میرا جی کی روایت کے آدمی ہیں جن کو ڈاکٹر وزیر آغا نے ''نظم جدید کی کروٹیں'' میں دھرتی پوجا کی مثال کہا ہے۔

میرا خیال ہے میری اس بات سے ایک قباحت یہ پیدا ہو سکتی ہے کہ ذہنوں میں یہ بات آ جائے کہ میں عالی صاحب کو محض بے اضافت ترکیب سازی کا فروغ کار ثابت کرنے پر تلا بیٹھا ہوں یا ان کے سارے شعری وفنی مراقبے کو محض اس ''تجربے'' تک محدود کرنا چاہتا ہوں۔ بالکل نہیں۔ یہ تو محض ایک تمہیدی جملہ معترضہ ہے... میرا استدلال یہ ہے کہ یہ لسانی تجربہ ان کے فنی ماڈل کا محض ایک Indicator ہے۔ ان کے شعری نظام میں محض یہی ایک پیٹرن خارج سے وارد ہوتا ہے (جو اپنے کسی قدر مادی Behaviour کی وجہ سے بہت زیادہ Visible اور Notable ہے) ورنہ عالی صاحب کے فن میں فکری وفنی سطح پر کئی ایسی کروٹیں ہیں جو کئی سطحوں پر محسوس کیے جانے سے تعلق رکھتی ہیں۔ ''عرضِ ہنر سے آگے'' انھی عمر بھر کے فنی ''مجاہدوں'' کا ایک یادیہ ہے جو یہ احساس دلاتا ہے کہ بہ ہر حال انھوں نے ایک ایسی طرزِ سخن دریافت کر لی ہے: جو ضبط سے تو زیادہ ہے، آہ سے کم ہے

''عرضِ ہنر سے آگے'' کا مجموعی تاثر جہاں تک میں سمجھا ہوں اس بات پر اصرار کرتا ہے کہ اس مجموعے کے ''خلاق'' شاعر کو اس کے عمر بھر کے مجاہدے اور مراقبے کا کریڈٹ دیا جانا چاہیے اور وہ کریڈٹ ''عرضِ ہنر'' کے گلے بندھے قرینوں اور معیاروں سے قدرے اُوپر اُٹھ کر اور نسبتاً آگے جا کر دیا جا سکتا ہے۔ بہ قول غالب:

ع میں عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ ہوں

عالی صاحب نے جو گلشن ناآفریدہ ''چاک آؤٹ'' کیا ہے۔ وہ بہ قول نظیر صدیقی ایسے پیراڈاکسی کل حقائق ہیں جو زندگی کے بنیادی تضادات وتناقصات ہیں! اور جو سطور سے زیادہ بین السطور میں محسوس کیے جا سکتے ہیں۔

جو شاعر لگے بندھے کلیوں اور ڈھلے ڈھلائے پیمانوں میں ہی ڈھل سکتا ہے وہ خود (اگر مطلوبہ توانائی رکھتا ہو تو) ایک کلیہ آفریں اور ایک پیمانہ ساز بن جاتا ہے۔ عالی صاحب جہاں بہت سے قاعدے کلیے توڑتے دکھائی دیتے ہیں وہاں ان کے بہت سے شعر از خود ایک طرح کا پیمانہ تو دکھائی دیتے ہیں۔ فکری سطح پر

ان کی یہ نئی کلیہ سازی اور پیمانہ آفرینی ایک ایسی نئی دنیا کی طرف اشارہ کناں ہے جو (معروف معنوں میں) آئیڈیل بالکل نہیں ہے (پریگمیٹک ہے) لیکن جو آئیڈیل نہ ہوتے ہوئے بھی بابرکت ہے، خوب صورت ہے، پُرکشش ہے، محبت اور حمیت سے بھرپور ہے کیوں کہ وہ خیر پر استوار ہے، محبت اور معصومیت پر استادہ ہے اور جہاں سچ اور صرف سچ کا بول بالا ہے جہاں آزادی اور حرمتِ انسانیت کو فروغ ہے۔

ضمناً میں یہاں یہ عرض کر دوں کہ "عرضِ ہنر سے آگے" میں عالؔی صاحب نے جس بھرپور مزاحمتی رویے کا اظہار کیا ہے وہ ان کے ہاں اس شدت کے ساتھ پہلے کبھی دکھائی نہیں دیا اور جہاں تک میں سمجھا ہوں اس کی وجہ یہ ہے کہ عالی صاحب نے ایک عمر کی تپسیا کے بعد اپنی فکر کی جو دُنیا تخلیق کی ہے اب اس میں انھیں کسی قسم کی آمرانہ مداخلت... کسی قسم کی طالع آزمائی گوارا نہیں ہے اور بدقسمتی سے یہی وہ دور ہے جب آزادی اور حمیت کی سرزمین پر آمریت اور بے حمیتی کا بے چہرہ اور بدصورت رقص زیادہ بہمیت سے جاری رہا ہے۔ عالی صاحب کو اپنے اقبالؔ کے پاکستان میں... اپنے خوابوں کی سرزمین میں کم از کم قومی اور ملی حمیت پر کوئی حملہ تو کسی طور پر گوارا ہی نہیں ہے۔ وہ آزادی (شخصی و قومی) اور حمیت پر تو کوئی سمجھوتا کر ہی نہیں سکتے... کسی صورت بھی!

عالی صاحب کی مدھر شاعری میں احتجاج کی لے بہت زیادہ اور بہت نمایاں طور پر ابھر کر سامنے آتی ہے... جیسے مدھم رنگوں کے جلو میں کوئی سرخ پھریرا... اس دھیرج نہیں نعرۂ تردید کی گونج بہت دور تک پھیلتی دکھائی اور سنائی دیتی ہے دائرہ در دائرہ... موج در موج!

تم زمیں پر جو خُدا بنتے چلے جاتے ہو
کیا سمجھتے ہو، بغاوت نہیں ہم کر سکتے

یہ بھی دیکھا ہے کہ لڑ جاتے ہیں عفریتوں سے
یوں بھی ہوتا ہے شکایت نہیں ہم کر سکتے

شہادت کو جو پس پائی سے افضل جانتے تھے
وہ سب تو شاہ نے دیوار میں چُنوا دیے ہیں

کس کو معلوم یہاں اصل کہانی ہم تم
درمیاں کا کوئی کردار کیے جاتے ہیں

خوف سے خواب اُجالا نہیں ہونے والا
یوں تو مہتاب یہ قریہ نہیں ہونے والا

جبر سے خیر کا اجرا نہیں ہونے والا
یوں تو جنت یہ خرابہ نہیں ہونے والا

اُس نے کر دی ہیں ستم کی جو مثالیں قائم
حشر تک اُن پہ اضافہ نہیں ہونے والا

بے شک امروز پہ مرضی ہے مسلط اُس کی
اس کے فرمان کا فردا نہیں ہونے والا

میاں بہ پیشِ عدو تم اَنا بھی ہار چکے
شکستِ تیغ و تبر کے محاذ پر ہی نہیں

حضورِ غیر کچھ ایسے جھکی ہوئی ہے جبیں
یہ لگ رہا کہ شانوں پہ جیسے سر ہی نہیں

تمام ذہن کرائے پہ اُٹھ گئے عالی
یہاں کسی کا کوئی نقطۂ نظر ہی نہیں

''عرض ہنر سے آگے'' کی نظموں میں ''کرلیا سر کو علم'' ''پری ایمپشن'' ''اجارہ'' ''غضب گرداب سیل وقت'' اور ''کسے خبر تھی'' سب کی سب مزاحمتی رنگ اور باغیانہ آہنگ رکھتی ہیں! مجھے تو اب کی بار عالی صاحب کے ہاں مزاحمت کا یہ رنگ دیکھ کر... میرا مطلب ہے اتنے اونچے سروں میں... اتنے قطعی اور شدید انداز میں... بہت خوش گوار حیرت ہوئی!

میں ایک بار پھر عالی صاحب کی لسانی تشکیلات کی طرف مراجعت کرتا ہوں۔ میں سوچ رہا تھا عالی صاحب نے اپنے اس مجاہدے کو مسلسل نبھاتے چلے جانے کا جو طویل چلہ کاٹا ہے اس کے نتیجے میں اب انھیں نروان ملنے ہی والا ہے۔ یوں لگتا ہے انھوں نے ایک عمر اپنی نئی لفظیات کو سینچ سینچ کر انھیں ایسا زندہ و متحرک کر دیا ہے کہ وہ اب ایک دھڑکتی ہوئی حقیقت بن گئی ہے! وہی ''بے اضافتیت'' جو شروع شروع میں بے اندازہ کھٹکتی اور ''کھلتی'' تھی اب بہت ملائمت کے ساتھ محسوس ہوتی ہے... ایک آہستہ روی کے ساتھ! جیسے دریا میں مسلسل بہتے چلے جانے کے بعد کھردرے نکیلے پتھر آئینے کی طرح شفاف اور ملائم ہو جاتے ہیں۔

گزار آئے ہیں سب جیون رتیں اب اس سے حاصل	کہاں کیا چاہیے تھا اور کیا 'نا چاہیے' تھا
زمانہ سحر بہت مصلحت کے پھونک رہا	ہواؤں ساتھ ہمیں ہم رہی نہیں آئی
بہشتِ شوق پہ بارود بارشوں کے ہیں دن	سو حرف حرف کو شعلہ مثال کر دیا ہے
خوف سے خواب اجالا نہیں ہونے والا	یوں تو مہتاب یہ قریہ نہیں ہونے والا

...خیال خاروں رخبر خاروں کے جنگلوں میں روہ خیر خوشیوں کے جاگتے راستے بناتی ہوئی بصیرت
وہ شوق سینوں میں سانس لیتا ربھٹے زمانوں رکھرے جہانوں کا خواب روشن' (؟)

چاند پیشانیوں پر فروزاں تھا جو فیصلہ، اور تھا (سلام)
وفا کے سپاہی راجل ہار پہنے رابد گیت گاتے... (القلم)
دریچوں گزرتی ہوا گا رہی ہے... دلوں ساتھ دیوار گھڑیوں کی دھڑکن...
کھلی کھڑکیوں پیار کرنوں کی جھلمل (آمد آمد)

مذہب بہت مقدس! لیکن مذہبی اسطوروں کو کامیابی سے شعری قالب میں ڈھال لینا اور Revelations کو بلیغ استعارہ بنالینا بہت مشکل کام ہے۔

ایک قرآنی آیت ''تلك الايام نداولها بين الناس ...'' کو عالی صاحب نے یوں شعر میں ڈھالا ہے کہ بے ساختہ ''واہ'' کہنے کو جی چاہتا ہے۔

وقت دُنیا میں پھراتا ہے دنوں کو کیا کیا	دیکھ جو کوہ تھے وہ روئی کے گالے ہوئے ہیں

عالی صاحب نے کچھ پنجابی رپوٹھوہاری رپہاڑی الفاظ و اصطلاحات کو بڑی مہارت سے غزل میں

روز ڈھہ جائے یہ ڈھارا تن و جاں کا لیکن ڈھیر میں اک دلِ بے تاب سلامت رہ جائے

(یاد رہے کہ "ڈھارا" بہ معنی کچا پہاڑی کوٹھایا Seasonal Form house خالص پہاڑی رکشمیری لفظ ہے۔ عالی صاحب نے "ڈھہ" کی آواز کی تکرار کے ساتھ اس کے برتاؤ کا اتنا بھرپور فنی جواز Coin کرلیا ہے کہ نہ صرف یہ بے جوڑ نہیں لگتا بل کہ قابلِ داد محسوس ہوتا ہے۔)

روش اُس کی ہوئی تھی آئینہ جس مرحلے پر وہیں سے ساتھ اُس کا چھوڑ جانا چاہیے تھا

(آئینہ ہونا اُردو زبان میں بھی اپنی معنویت رکھتا ہے لیکن یہاں جس قرینے سے برتا گیا ہے اس سے پنجابی کا محاورہ "گل شیشہ ہوگئی" کی طرف ذہن جاتا ہے! جس کے معنی ہیں بات واضح ہوگئی۔ کوئی ابہام نہیں رہا۔)

اس کو وہ شخص بھی کھلتا ہے بچا کر جس نے اپنے سپنوں کی کہیں راکھ بھی رکھی ہوئی ہے

("کھلنا" اگرچہ اردو زبان کے اہلِ زبان کا بہت مروج اور چلنت روزمرہ ہے جس کے معنی ہیں کھٹکنا، چبھنا، نامناسب محسوس ہونا وغیرہ! لیکن یہ روزمرہ یوں غزل میں بہت کم کھپایا گیا ہے ایسے الفاظ کے برتاؤ سے عالی صاحب کا زبان کے روزمرہ قرینوں کی تہ تک رسائی کا اندازہ بھی ہوتا ہے)۔

عالی صاحب بنیادی طور پر غزل کے شاعر ہیں اور غزل کی صنف میں ساری برکت محبت کے مضمون کی وجہ سے ہے۔ عالی صاحب جیسے فکر پرست شاعروں کے ہاں غزل میں عشق و محبت کا وہ رچاؤ کم دکھائی دیتا ہے جو ان شاعروں کے ہاں ہوتا ہے جنھیں فکر و فلسفہ سے ویسی رغبت نہیں ہوتی جیسی عالی صاحب جیسے شاعروں کو ہوتی ہے۔

لوٹنے والا زبان کاٹ گیا ہے میری

جیسے (ضرب الامثال کی طرح مشہور) مصرعوں کے شاعروں کے مصرعے اور شعر محاوروں کی طرح زبان زدِ خاص و عام تو ہو جاتے ہیں لیکن ان میں دلیل و منطق کا عنصر اتنا زیادہ "سپرامپوز" ہو جاتا ہے کہ محبت کی ہمکتی ہوئی، دھڑکتی ہوئی لہر کہیں دب سی جاتی ہے لیکن عالی صاحب کے ہاں اب بھی محبت کے مضامین بسا اوقات ٹین ایجر لڑکوں کے سچے تجل اور بے ساختہ جذبوں کا معصومانہ رنگ لیے ہوئے ہیں۔ عالی صاحب کے منصب پر پہنچ کر محبت کا اتنا Original ادراک بہت خوش رنگ، بہت اجلا اور تر و تازہ محسوس ہوتا ہے۔

پیار وہ پیڑ ہے سو بار اُکھاڑو دل سے پھر بھی سینے میں کوئی داب سلامت رہ جائے

امیجری وہی قابلِ لحاظ اور قابلِ التفات ہوتی ہے جو محض تلازمہ کاری تک محدود نہ رہے بل کہ 'تلازمہ سازی' بھی کرے۔ عالی صاحب اپنی تلازمہ سازی ہی کے لیے مشہور ہیں... کہ جیسے میں نے

پیچھے کسی مقام پر عرض کیا۔نئی ترکیب سازی نئے استعاروں کی طرف بھی جست کرتی ہے اور ظاہر ہے اس سے نئے Images بھی بنتے ہیں اور ان کے نئے تلازمے بھی دریافت ہوتے ہیں... خیر میں تمثال کاری کے معاملے میں بڑا ''چوزی'' ہوں۔ مجھے کم کم ہی کوئی Image ہانٹ کرتا ہے لیکن ''عرضِ ہنر سے آگے'' میں بعض ''امیجز'' میرے رگ و پے میں کسی برقی کوندے کی طرح جگمگا گئے...ان کی چکاچوند سے میری آنکھیں چندھیا سی گئیں:

گریں شمار یہ سانسوں کے خول ہی عالی — فراغتوں کے دنوں کام کاج کچھ تو ہو

کس آن کوئی موج ہوا ساتھ لگا لے — کس سمت نکل جائے یہ دل کس کو پتا ہے

یہ دید تو روداد حجابات ہے عالؔی — وہ ماہِ مکمل نہ گھٹا ہے نہ بڑھا ہے

قریۂ خواب کہ جس نُور نہایا ہوا ہے — ہم اُسی سے یہ شب و روز اُجالے ہوئے ہیں

آتی رہتی ہیں عجب عکس و صدا کی لہریں — میرے حصے کی کہیں شاعری رکھی ہوئی ہے

راستہ سوچتے رہنے سے کدھر بنتا ہے — سر میں سودا ہو تو دیوار میں در بنتا ہے

(مانا امیج نیا نہیں ہے۔لیکن ''سر'' ، ''دیوار'' ، ''در'' کے حوالوں سے سر کے ساتھ دیوار میں در بننے کے ریفرنس سے خیال کی جو تیز روی دکھائی دیتی ہے،توجہ طلب ہے)۔

کیا ہے نذرِ جہاں ہم نے جو سرِ قرطاس — یہ نقدِ حرف نہیں دِل نکال کر دیا ہے

تمام ذہن کرائے پہ اُٹھ گئے عالؔی — یہاں کسی کا کوئی نقطہ نظر ہی نہیں

عالی صاحب کے فن پر ایک مضمون میں بات کرنا شاید ممکن ہی نہیں ہے۔ذیل میں، میں چند ایسے شعر درج کروں گا جو (اپنے مضمون کے اعتبار سے بہت زیادہ غیر معمولی نہ ہونے کے باوجود) مجھے غیر معمولی لگے ہیں! عصری شاعری میں بھی اور خود عالؔی صاحب کی شاعری کے مجموعی تناظر اور ان کی کلیت کے محیط میں بھی! ستیہ پال آنند صاحب ہر شاعر کے ترجیحی دائرے میں جن Concentric دائروں کی بات کرتے ہیں یہ انھی ذیلی ترجیحی دائروں کی طرح ہیں جو مل کر ان کے محیطِ کلی کا حصہ ہوتے ہوئے اپنا ایک علاحدہ مقناطیسی اثر رکھتے ہیں۔

عالی مقابلے کا نہ کوئی عدو رہا — ہم آپ اپنے 'دوسرے' بنتے چلے گئے

کوئی دشمن ہے پسِ اظہار سفر میں جس نے — میری غزلوں کی فضا اور سی رکھی ہوئی ہے

گی جو ٹھیس کبھی کم لحاظ دُنیا سے — پلٹ کے آگئے دیوانہ وار اپنی طرف

آکے گھنے جنگل میں سفر صحرا کا ختم ہوا — اک انجام نگاہوں آگے اِک آغاز پرے

زندگی سوچ عذابوں میں گزاری ہے میاں — ایک دن میں کہاں اندازِ نظر بنتا ہے

میں نے عالی صاحب کی نظموں پر زیادہ بات نہیں کی۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ عالی صاحب کی نمائندہ صنف ان کی غزل ہے اور دوسری بات یہ ہے کہ عالی صاحب کی نظموں نے مجھے زیادہ انسپائر نہیں کیا۔ وہ اپنی غزلوں میں جتنے تازہ دم، جتنے منفرد اور جتنے آراستہ پیراستہ ہیں اتنے نظموں میں نہیں کہ شاید نظم کی صنف ان کی تخلیقی وفکری اُپج کو اتنی جی داری اور ایسے کس بل سے نہیں سہار سکتی!

عرضِ ہُنر سے آگے پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ واقعی:

طلسمِ عکس و صدا سے نکلے تو دل نے جانا یہ حرف کچھ کہہ رہے ہیں عرضِ ہُنر سے آگے

عقل و عقیدہ کے 'مابین'

شہزاد نیّر

الٰہیاتی نظامِ فکر پر فلسفہ و منطق کا اطلاق عباسی دورِ خلافت ہی میں شروع ہو گیا تھا۔ اس پر امتِ مسلمہ میں بہت اختلافات برپا ہوئے۔ اکثر علما کا خیال تھا کہ مذہبی فکر کی آسمانی حقیقت کو زمینی علوم و دلائل کی روشنی میں پرکھنا اور عقلی بنیادوں پر جانچنا سراسر غلط ہے۔ ان کا کہنا تھا کہ یہ دو یک سر مختلف نظام ہائے فکر ہیں اور ایک پر دوسرے کے اطلاق سے استناد کی کوئی صورت نہیں نکل سکتی۔ بہ ایں ہمہ، انھوں نے فلسفیانہ افکار کے استناد کے لیے دینی علوم سے رجوع کرنے کو برا نہ جانا!

معتزلہ، اشاعرہ، اخوان الصفا وغیرہ کی تحریکیں دراصل مذہبی علومِ نقلی کو فلسفیانہ علومِ عقلی کی روشنی میں دیکھنے سے عبارت ہیں۔ اور بعض مواقع پر، ہر دو کے ادغام سے ایک ایسا نظامِ ایقان و عمل مرتب کرنے کی کوشش جو سوچنے والے ذہن کی تشفی کر سکے۔ اس طرح دینی مسلّمات کو بغیر سوچے سمجھے ماننے والے عامۃ المسلمین اور تقلیدی علما کے شانہ بہ شانہ، مسلم عقلیات کا بھی ارتقا ہوتا رہا۔

اسلامی دورِ حکومت میں اندلس اس فکر کا بڑا مرکز بنا۔ اندلسی مسلم فلاسفر کے پیشِ نظر یونان کی عظیم الشان روایتِ فلسفہ تھی۔ اس علمی فکر سے بھرپور استفادہ کرتے ہوئے مسلم فلسفیوں نے ایسے نظام ہائے فکر تشکیل دیے جن کی بنیادیں عقلی علومِ منطق و فلسفہ پر استوار تھیں۔ ابنِ رشد، ابن مسکویہ، ابنِ طفیل، ابنِ ماجہ وغیرہم ایسے ہی فلسفی تھے۔

دوسری طرف مذہبی اعتقادات خصوصاً اصولِ دین پر کسی بھی فکری سرگرمی کے مخالف علما تھے۔ مثلاً ظاہریہ (جو متن کی فقط لفظی تعبیر کے قائل تھے)۔ ایسے علما نے آزادانہ فکری سرگرمی کی بنا پر مذہبی متون کی تشریح و تاویل کو کفر، الحاد اور زندقہ کے مترادف قرار دیا۔ منطقی فکر سے استخراجِ نتائج کرنے والے سینکڑوں نابغے موت کی گھاٹ اُتار دیے گئے۔

دوسری طرف اندلس ہی میں شیخ الاکبر، محی الدین ابنِ عربی نے متصوفانہ علوم میں بے مثال کام کیا۔ ان کے پیش کردہ نظریۂ وحدت الوجود کو سرمدی نفوذ حاصل ہوا۔ اس نظریے سے وابستہ صوفیا و مفکرین کو تاریخ کے مختلف ادوار میں کفر و الحاد کے فتاویٰ کا سامنا رہا پھر بھی فکر کا یہ زاویہ آج تک پھل پھول

رہا ہے۔ فلسفیانہ تصوف کی بنیاد 'صوفیانہ تجربے' پر استوار ہوئی۔ یہ الگ بات کہ ایسے تجربے کے استناد کا مسئلہ ہنوز حل طلب ہے۔ علامہ اقبال کے خطبات میں بھی یہ مسئلہ سر اٹھا کر لاینحل رہتا ہے۔ عام طور پر ظاہری دال و مدلول کے طریق پر صوفیانہ کشف کو پرکھنے کی روایت قائم نہ ہو پائی۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ متصوفانہ روش پر چلنے والے انفرادی سطح پر ہی رہے اور یہ طریق تعمیم پر اُتر کر عوامی سطح پر بھی نہ آ سکا اور نہ ہی شخصی صداقت، عمومی صداقت بن سکی۔ اس کے برعکس سائنسی منہاج، عقلی استدلال کے باعث زیادہ مقبول ہوئی کہ اس میں علت و معلول کا ایسا نظام ہے کہ جو بھی چاہے، بیٹھ کر ایٹم بم تک کا فارمولا سمجھ لے!

انسان کے فکری و علمی ارتقا میں ایک بڑا دھما کا یورپی نشاۃِ ثانیہ کی صورت میں ہوا۔ اس کے بعد تو... گویا دبستان کھل گیا۔ نہ صرف یہ کہ قدیم علوم و فنون میں بے پناہ ترقی ہوئی بل کہ علمی تخصص کے رجحان نے بے شمار نئے علوم و فنون کو جنم دیا۔ ایک بار پھر نئے سرے سے مذہبی اعتقادات و توضیحات، سائنسی وجود کی زد پر آ گئے۔ یہ عہد اب تک جاری ہے اور دلیل و منطق (''کیوں؟'' کا سوال) اس کی علمی منہاج بن گئی۔ علمی دباؤ اس حد تک بڑھا کہ تقلیدی علما بھی مذہبی احکام و اعمال کی 'حکمت' تلاش کرنے کے نام پر 'مصروفِ تحقیق' ہو گئے۔ اگرچہ یہ کام بہ مشکل ہی منطقی حریتِ فکر کے زمرے میں آ سکتا ہے کیوں کہ اس میں نتائج پہلے سے متعین کر لیے جاتے ہیں۔ اس کے برعکس خالص علمی طریق میں دیانت دارانہ عقلی سرگرمی اور علمی اخلاص پر اعتماد کا اظہار ہوتا ہے اور یوں نتیجہ آخر میں ہاتھ لگتا ہے جو ضروری نہیں کہ ماقبل نتائج سے تطابق بھی رکھتا ہو۔ ان دنوں مذہبی اعمال و عقائد کی تشریح میں سائنسی و عقلی علوم سے بے محابا استفادہ کیا جاتا ہے لیکن عقل و سائنس کی برتری کا خیال بھی دل میں نہیں لایا جاتا!

اس عہدِ دلیل میں مشاہدہ و اعتقاد کا ٹکراؤ ابھر کر سامنے آیا ہے۔ استدلالی طرزِ فکر، سکّہ جاریہ بنی، تشکیک، علمی خاصہ بن کر اُبھری۔ کہیں کہیں مذاہب کی الہیاتی حیثیت پر بھی سوالیہ نشان لگے۔ نئے علوم و فنون کی روشنی میں قدیم متون کا از سرِ نو جائزہ لینے کی روش عام ہوئی۔ ادب میں اس کی دل چسپ مثال ''تانیثی تنقید'' کی صورت سامنے آئی۔ عورت کی حیثیت کو مدِنظر رکھ کر، جب قدیم بیانیوں کا جائزہ لیا گیا تو غیر متوقع نتائج سامنے آئے جن کی تفصیل کا محل نہیں۔ صرف اس قدر کہ فارسی ادبیات کے ایک محقق نے جب قدیم ادب کو کھنگالا تو اسے ''ماں'' کے موضوع پر کوئی ادب پارہ نہ ملا!

اُردو ادب میں، جہاں بھی مشاہدہ اور علمِ تاریخیات، مسلمات و عقائد سے ٹکراتے ہوئے محسوس ہوئے تو بہ جائے بہ راہِ راست ٹکراؤ کے، بات کو پہلو سے نکال کر سوچ کو مہمیز دی گئی۔ کچھ اسی نوع کی کشمکش

کا بیانیہ ہے۔ضیا حسین ضیا کا ناول ''مابین''۔

ناول کا منظر جنت کا ہے۔فردوسی زندگی کی یک سانیت، غیر تخلیقی، غیر ارتقائی طرز زیست میں کشش نام کو نہیں....دکھ، افسوس، داد و تحسین، جد و جہد....کچھ پانے کی خوشی، کچھ کھونے کا غم....کچھ بھی نہیں۔

یہ بیانیہ ضیا حسین ضیا نے اس فنی مہارت سے ترتیب دیا ہے کہ مسلمہ عقائد پر زد بھی نہیں پڑتی اور انسان کی جبلت کا المیہ بھی سامنے آ جاتا ہے۔ جبلت جو جنت میں آسودہ نہیں ہے! اب یہ موضوع اپنے اندر ہی بہت بڑا ہے اور پھر جس ادبی و فکری انداز میں پیش کیا گیا ہے وہ بھی چھوٹا نہیں......

مشرقی و مغربی ادبیات میں سیرِ افلاک کی روایت خاصی قدیم ہے۔حال ہی میں صوفی محقق محمد شفیع بلوچ نے مکشوفی و معراجی تجربات کے ادبی بیان کا ذکر اپنی کتاب ''سیر آفاق'' میں تفصیل سے کیا ہے۔

قدیم سومیری ادب (انا کا سفرِ ظلمات)، نبی کریمؐ کی معراج، ابن عربی کی ''فتوحاتِ مکیہ'' میں اسفارِ آسمانی کا بیان، ابوالعلامعری کا ''رسالۃ الغفران''، دانتے کی ''ڈیوائن کامیڈی''، زرتشتی موبد، ''ارادی ویروف'' کی سیر افلاک، عہد نامہ جدید میں یوحنا عارف کا مکاشفہ، اقبال کی کتاب ''جاوید نامہ'' وغیر ہم...ان سب میں اپنے اپنے مذہب و ماحول کے آرکی ٹائپ کو بہ روئے کار لا کر آسمانوں میں جنت و جہنم کی تجسیم کی گئی ہے۔لیکن ایک بات کم و بیش سب میں مشترک ہے کہ آسمانوں کی سیر کرنے والوں کا بیانیہ مجرد مشاہدات پر مشتمل ہے۔سیر کرنے والے کی آسمانوں میں تخلیقی شراکت نہیں ہے!

ضیا حسین ضیا تو عہدِ موجود کا متلاشی و متجسس ذہن رکھتے ہیں۔وہ جنت کے باسی کو بھی طرزِ استدلال سے مالا مال دکھاتے ہیں اور ناول کا مرکزی کردار، ایک مقام پر، جنت میں اصلاحات کا باقاعدہ مطالبہ پیش کر دیتا ہے!

اس ناول کی تعمیر اور فضا بندی میں یقیناً مذہب اسلام کے جملہ آرکی ٹائپ کو بہ روئے کار لایا گیا ہے۔یعنی جس طرح ایرانی موبد، ارادی ویروف، جہنم میں برف کا عذاب یا اطالیہ کا دانتے سمندری طوفان دیکھتے ہیں، اسی طرح ضیاؔ نے جنت کی تخلیقی منظر کشی کرتے ہوئے پاکستانی انداز کی ساخت کو مدِ نظر رکھا ہے۔

اس مقام پر مناسب محسوس ہوتا ہے کہ ناول کا خلاصہ بیان کر دیا جائے۔

ناول کا آغاز عرصۂ محشر سے ہوتا ہے۔مرکزی کردار نجم عباس آفندی، اپنے مرشد کریم آغا جان کی معیت میں مراحلِ حشر سے گزر جاتا ہے تو اُسے نوید مغفرت ملتی ہے۔وہ شکر سے بھرا ہوا جنت میں پہنچ جاتا

ہے۔ وہاں وہ دیدار الٰہی سے مشرف ہوتا ہے۔

جنت میں اُسے قصرِ احمر، حور و غلمان کے علاوہ ''شاہ خیر'' نامی ایک مشکی گھوڑا بھی عطا ہوتا ہے (آرکی ٹائپل وجوہ کی بنا پر گاڑی نہیں مل پاتی!)۔ ناول کے دوسرے باب ہی سے وہ قضیہ شروع ہو جاتا ہے جسے ناول کے اختتام تک چلنا ہے۔ نجم آفندی کے بہ قول!

''میرا ذوق کہاں گیا؟... میں اُس ذوق کی بات کر رہا ہوں جس سے، جمال و کمالِ دِل کے مطابق میں فنی محاکمہ کرتا تھا۔ کہانی کہتا تھا... شعر کہتا تھا اور تصویر کشی کرتا تھا... بہ دونِ نیت شرک، مجسمہ سازی کرتا تھا۔ بکھرے ہوئے عقلی قضیہ جات کی ترتیب سے صورتوں کی تصدیق یا تردید کرتا تھا۔ یہاں تو عجوبہ بھی یافت ہی کی شکل میں ہے، دریافت کہاں چلی گئی؟ میری ایجاد کہاں چلی گئی؟ میری تخلیقی صلاحیت کہاں گئی جو میرے ذوقِ فکر و نظر کی نقیب تھی''۔

ناول کے بقیہ ابواب میں یہی ایک مسئلہ مختلف صورتوں میں اور پہلوؤں سے زیرِ بحث آتا ہے...... اور بے جا تکرار کا شکار بھی ہو جاتا ہے۔

نجم آفندی کئی مسلم فلاسفہ اور صوفیا سے اُن کے جنتی محلات میں ملاقاتیں کر کے ان کے رو بہ رو ''مسئلہ ارتقا در فردوس'' پیش کرتا ہے۔ اُس کی ملاقات، البتہ، کسی غیر مسلم فلسفی و دانش ور سے نہیں ہوتی۔ دیگر اسفارِ افلاک میں البتہ ایسا ہوا ہے مثلاً جاوید نامہ میں اقبال، ''فرزانۂ المانوی''، جرمن فلسفی و شاعر نطشے سے ملتے ہیں۔

کسی بھی شخصیت سے اُسے تسلی بخش جواب نہیں ملتا۔ دراصل نجم آفندی جنتی زندگی میں یک سانیت سے اُکتا جاتا ہے۔ وہ غور کرتا ہے کہ فردوسی حیات میں نعمتوں کی تو افراط ہے لیکن انسانی فعالیت ختم ہو کر رہ گئی ہے۔ وہ اپنی کنیز ''حور العین'' کی روبوٹی (Robotic) خوئے تسلیم میں بھی انکار دیکھنے کا متمنی ہے! وہ اسی بنا پر حور کے جسمانی قرب سے بھی کنارہ کش ہو جاتا ہے تاوقتیکہ وہ ''استدلالی فکر'' کی خوگر نہیں ہو جاتی۔ اُسے ایک تو تا بتاتا ہے کہ زمین پر وہ اپنی مرضی سے چہکار پیدا کرتا تھا لیکن جنت میں اُس پر جبر لاد دیا گیا ہے!

ناول کا اہم ترین حصہ نجم کی فلسفیوں اور دیگر شخصیات سے ملاقاتوں اور مکالمے پر مشتمل ہے۔

صاحبِ ذوق دیہاتی کاشت کار، منشا عزیز، جو جنت میں بھی شوقیہ کاشت کاری اپناتا ہے، نجم کو بتاتا ہے کہ زمین پر کاشت کاری کا زیادہ مزا تھا جب کہ فصل پکنے، نہ پکنے، وقت پر بارش ہونے، بیج کے

ضائع ہونے کا دھڑ کا رہتا تھا۔ جنت میں بغیر کسی تردد کے فصل پک جاتی ہے اور تجربات سے سیکھنے سکھانے کا کوئی موقع نہیں ملتا!

نجم، مرشد کریم آغا کے ساتھ صوفی جان محمد کے محل میں جاتا ہے جو زمینی حیات میں، ساہیوال کے دُور افتادہ قصبے میں موچی کا کام کرتے تھے۔ وہ نجم کا معاملہ سنتے ہیں لیکن آخر میں نجم سے اُس کا جوتا برائے مرمت لے لیتے ہیں جو نجم کے بقول تنگ ہو چکا تھا! اس طرح صوفی جان محمد بھی اپنے ذوق کو سینے سے لگائے ہوئے تھے۔

پھر نجم الگ الگ خیابانِ رومی اور خیابانِ اقبال کا مسافر ہوتا ہے۔ ہر دو سے اپنا سوال دہراتا ہے لیکن اُس کی تسلی نہیں ہوتی۔ ناول میں اقبال کا فکری قد و قامت رومی سے کہیں بڑا ہو کر آیا ہے حالاں کہ اقبال رومی کو اپنا مرشد گردانتے تھے! شاید اس کی وجہ یہ ہے کہ رومی نے زیادہ سے زیادہ یہ کیا کہ الٰہیات کی چاردیواری سے نکل کر تصوف کے باغ کی سیر کر لی جب کہ اقبال نے منطق، سائنس اور جدید مغربی فلسفے کی گلیوں میں بھی چہل قدمی کی اور یوں اقبال کی سوچ کثیر جہتی ہو چکی تھی۔ اقبال کے عہد تک ذہنِ انسانی کی متنوع کارکردگی اور عقل و سمندر کی فعالیت اپنے بھرپور مظاہر دکھا چکی تھی (اور اب تو اور زیادہ دکھا رہی ہے) شاید اسی لیے یہ فکری قضیے ہمہ جہت بھی ہیں اور عملی نوعیت کے بھی! ویسے بھی ناول بھر میں اقبال کی نظم ''خفتگانِ خاک سے استفسار'' کے سوالات چلتے پھرتے نظر آتے ہیں۔

یہاں تک پہنچ کر نجم آفندی اپنے خیال پر اتنا پختہ ہو چکا ہوتا ہے کہ مرشد آغا جان کے سامنے جنت میں اصلاحات کا ۱۴ نکاتی ایجنڈا پیش کر دیتا ہے۔

مرزا غالب سے نجم کی ملاقات بہت دل چسپ رہتی ہے۔ وہ نجم کا مسئلہ سُن کر اُس سے متفق ہوتے ہیں اور دوسری بار مرنے کو تیار ہو جاتے ہیں۔

ابنِ عربی سے ملاقات میں بہت سی علمی گفت گو ہوتی ہے اور پھر ابنِ عربی کو نجم میں ''آدمِ ثانی'' کے آثار نظر آتے ہیں... اسے جنت کا روحانی مکاشفہ کہنا چاہیے۔

ایک دن متکلم و فلسفی، ملا صدرالدین شیرازی خود نجم سے ملنے اُس کے محل سرا میں آتے ہیں اور اُس سے مسئلہ ذوق پر گفت گو کے متمنی ہوتے ہیں۔ وہ نجم کی بات تسلیم کرتے ہیں اور اسے فقط دعا کی تلقین کر کے رخصت ہو جاتے ہیں۔

آخری باب میں نجم آفندی اُسی شجرِ ممنوعہ کا کھوج لگا کر، بغیر ترغیب ابلیس کے، پھل کھا لیتا ہے جس کا پھل ابوالبشر آدمؑ نے کھایا تھا۔ عہد نامہ قدیم میں اسے ''جاننے کے درخت کا پھل'' کہا گیا ہے۔

اُسے ایک نئے منطقے پر پھینک دیا جاتا ہے اور کہا جاتا ہے کہ اپنا شیطان، اپنے ذوقِ تخلیق سے خود پیدا کرو۔
یہاں پر ضیا حسین ضیا کا حیرت کدہ ختم ہو جاتا ہے۔

پورے ناول کی مکالماتی فضا الٰہیاتی اور صوفیانہ طرزِ فکر سے بُنی گئی ہے۔ مرکزی کردار نجم کہیں بھی تشکیک کی روش اختیار نہیں کر سکتا کہ بہ ہر حال وہ جنت میں ہے بل کہ اُس نے جا بہ جا دنیا میں تشکک اور انکار رکھنے والوں کی بہ ظاہر علمی تنقیص کی ہے۔ یوں نجم بار بار اللہ سے رجوع کرتا اور رہ نمائی کا طالب گار ہوتا ہے! نعمتوں کے تواتر کو رضائے الٰہی کی دلیل بناتا ہے... یہی دلیل دنیا میں لا ادری اور ناستک بھی دے سکتے ہیں۔

ساختیاتی حوالوں سے جائزہ لیں تو ناول کی تعمیر میں وہی ساختیے (کوڈز اور کنونشنز) کام آئے ہیں جو ہمارے آرکی ٹائپل صوفیانہ مشرقی ادب میں رہے ہیں۔ جب ہم نجم کے آئینہ خانے میں جا کر خود کو عکس در عکس دیکھنے اور وادیٔ ناسوت میں جانے کی ساختیاتی کھدائی کریں تو نیچے سے فریدالدین عطار کی مثنوی ''منطق الطیر'' کے اجزا برآمد ہوتے ہیں۔ اسی طرح جہاں نجم کی ملاقات الاؤ کے گرد بیٹھے چار فقیروں (فرشتوں) سے ہوتی ہے تو قصۂ چہار درویش بولتا ہے۔ جنت کی فضا بندی اور حور و قصور کے ذکر میں قرآن اور فتوحاتِ مکیہ کا مواد کام آیا ہے۔ یعنی یہ ناول اپنے خمیر میں مشرقی ادبیات (الٰہیاتی و غیر الٰہیاتی) اور علم الکلام پر مبنی ہے۔ ناول پڑھتے ہوئے سب سے دل چسپ وہ موازنہ ہے جو لاشعوری طور پر قاری جنت کے پیش کردہ اور موجودہ (پاکستانی) ماحول میں کرتا رہتا ہے۔ جنت اور پاکستان کو ایک تطابق ہے!

ساہیوال کا موچی، علامہ اقبال اوپن یونی ورسٹی میں علومِ اسلامیہ کا پروفیسر، تباہ کن زلزلہ وغیرہ پاکستان کے جنتی حوالے ہیں! اسی مقام پر ناول میں سماجی حقیقت نگاری کی ہلکی سی جھلک نظر آتی ہے... یا پھر بعض کرداروں کی نفسیاتی ضروریات میں!

ناول، سبک، رواں دواں نثر نہیں بل کہ ادبی شان رکھنے والی مرصّع نثر پر مشتمل ہے۔ اس میں مذہبی، صوفیانہ اور فلسفیانہ اصطلاحات کی کثرت ہے۔ عربی و فارسی سے بے پناہ استفادہ ہے۔ اسی طرح یہ ناول سوچنے سمجھنے والے تربیت یافتہ قاری کے زیادہ قریب ہے۔ ایسا قاری جو فکری ارتقا کی تاریخ سے بھی واقف ہو۔ فقرہ بندی میں، البتہ، زیادہ مہارت سے ترسیل بہتر ہو سکتی تھی۔

فنی اعتبار سے بھی چند تسامحات ناول میں در آئے ہیں۔ جیسے مرکزی کردار انجم آفندی کو پورے ناول میں شاعر، ادیب، مصور دکھایا گیا ہے لیکن اختتام سے ذرا قبل پتا چلتا ہے کہ وہ زمین پر ماہرِ زراعت بھی تھا۔ یہ ضرورت اس لیے پیش آئی کہ شجرِ ممنوعہ کو پہچاننے کے لیے یہ علم درکار تھا۔ ناول نگار کو یہ گنجائش

پہلے سے رکھنی چاہیے تھی۔

دوسرا مسئلہ یہ اٹھتا ہے کہ نجم کی حادثاتی موت اور قیامِ قیامت تک کے عرصے میں ہونے والا مفروضہ ارتقا ناول سے غائب ہے۔ یہ اس لیے بھی اہم ٹھہرتا ہے کہ نجم کے اعتراضات میں ایک یہ بھی تھا کہ ابھی اُس کا ارتقا جاری تھا اور وہ مر گیا!

تیسرا یہ کہ جنت کے لازمانی تصور پر سیر حاصل گفت گو موجود نہیں حالاں کہ محشر کے بعد وقت کے لامختتم تسلسل کا سوچیں تو سانس رُکنے لگتی ہے۔

طرزِ استدلال میں کھڑے اس ناول میں شیطان کو آگ میں جلتا ہوا بتایا گیا ہے... جس کی تخلیق ہی آگ سے ہو اُس کے لیے آگ کا عذاب بے معنی ہے! شیطان کے لیے عذاب یہ ہو سکتا ہے کہ اُسے سیاچن گلیشیر میں گاڑ دیا جائے۔

اسی طرح منشا عزیز کے روبہ رو نجم کہتا ہے کہ اُسے فارسی زیادہ نہیں آتی... لیکن مولانا روم کو بتاتا ہے کہ وہ ان کا کلام ذوق وشوق سے پڑھتا رہا ہے بل کہ مثنوی کا پہلا شعر بھی سنا دیتا ہے!

دیگر تسامحات سے صرفِ نظر کرتے ہوئے یہاں مناسب محسوس ہوتا ہے کہ ہرمن ہیس کے نوبل انعام یافتہ ناول ''سدھارتھ'' کا ذکر کیا جائے۔ مذکورہ ناول میں گوتم بدھ کو نہیں، بل کہ انھی کے عہد کی ایک اور پاورفل شخصیت ''سدھارتھ'' کو مرکزی کردار بنایا گیا ہے۔ وہ مہاتما بدھ سے ملتا تو ہے لیکن تلاشِ حقیقت کا اپنا ہی راستہ اختیار کرتا ہے... ناول کا مرکزی خیال ہی یہ ہے کہ ہر طالبِ حق کا اپنا اپنا طریقہ اور اپنا اپنا جلوہ ہے۔ سدھارتھ کی زبان البتہ نہایت سادہ، علمی مسائل کی پیش کش عام فہم ہے اور دانش پاروں پر اصطلاحات کا بوجھ نہیں ڈالا گیا۔ اس کے برعکس ''مابین'' کی زبان، بیانیہ اور متن خالص علمی بن جاتا ہے جو کسی بھی ناول کی کم زوری کہا جا سکتا ہے۔

بہ ہر حال ضیا حسین ضیا نے بہت جگہوں پر اعلیٰ ادبی انداز سے معیارات بھی بنائے ہیں۔ اہم سوالات کھڑے کیے ہیں۔ علم کو ادب میں ڈھالا ہے۔ انوکھی جنتی فضا، محکم و مرصع زبان و بیان، فلسفیانہ مکالموں اور بعض نئے افکار و سوالات کے باعث ''مابین'' اُردو ناول کی تاریخ میں نئی جہت کا اضافہ کرتا نظر آتا ہے اور اسی وجہ سے اہم ٹھہرتا ہے اور اس وجہ سے بھی کہ ناول میں بہت سی 'ان کہی' بھی موجود ہے کہ دنیا انھی کے دم سے آگے بڑھتی ہے جو اس کی مخالفت میں زور لگاتے ہیں۔ کیا خبر کل کلاں کو ضیا حسین ضیا الہیاتی نظامِ فکر پر، دائرۂ منقولات سے باہر کھڑے ہو کر بھی نگاہ ڈالیں۔

مٹی اور آدمی کی ڈائکاٹمی

علی محمد فرشی

'نادمی' کی یہ یک وقت کئی زندانوں میں کٹتی ہوئی زندگی ہی اس عہد کا عذاب ہے۔ آج کا آدمی مینڈکوں اور چوہوں کے عذاب سے نہیں ڈرتا، کوڑھ بھی اس کے لیے لاعلاج مرض نہیں رہا، چیچک جیسی موذی بیماریوں سے بھی زمین پاک ہوگئی ہے۔ سونامی نما بھیانک طوفانوں کو بھی وہ زمینی تغیرات کا نتیجہ سمجھ کر قبول کر لیتا ہے۔ یوں کہیے کہ خارجی خطرات سے نمٹ لینے کی صلاحیت حاصل کر لینے کے بعد، جب اس کے ہنسنے کھیلنے کے دن آئے تو، اصل مصیبت نازل ہوگئی۔ کہتے ہیں کہ ہر شے بہ وقتِ پیدائش چھوٹی ہوتی ہے اور آہستہ آہستہ اُس کی جسامت میں اضافہ ہوتا رہتا ہے، سوائے ایک شے کے جو پیدائش کے وقت بہت بڑی ہوتی ہے لیکن مرورِ ایام کے ساتھ اس کا وجود مختصر ہوتا رہتا ہے اور بالآخر معدوم ہو جاتا ہے، اس عجوبہ عالم کا نام 'مصیبت' ہے۔ آفرین! اس عہد پر جس نے اس خیال کو بھی، عملاً، باطل ثابت کر دکھایا کہ ہر پل اس دیوہیکل کی ہیبت ناک جسامت میں اضافہ ہی ہوتا جا رہا ہے۔

ارتکاز سے محروم اور مستقبل سے مایوس، اس 'طلسمِ ہزار شکل' کے سامنے گھگیاتے ہوئے، اسی آدمی کے لیے مجھے 'نادمی' کی اصطلاح سوجھی ہے۔ آپ اسے 'نا آدمی' کا اختصار یہ بھی کہہ سکتے ہیں اور چاہیں تو 'نادم' کے ساتھ یائے نسبتی کا اضافہ بھی قرار دے سکتے ہیں۔ وجہِ تسمیہ کوئی بھی ہو یہ حقیقت اپنی جگہ اٹل ہے کہ 'یہ' بہر حال 'وہ' نہیں جس کا خواب 'اُس' نے دیکھا تھا.... یوٹوپیائی انسان کا خوا...ب! اپنے خواب کے ملبے پر کھڑے رہنا بھی اُس کا کم کارنامہ نہیں۔ کچھ دیر کے لیے رجائیت کے ہاتھوں سے آنکھیں ڈھانپ لیں تو اُس کے لیے آس امید کے کئی راستے تصور میں نکل آتے ہیں۔ ادب کسی امکان کو رد بھی نہیں کرتا لیکن محض مثبت پیشین گوئیاں لکھنا بھی اُس کا منصب نہیں۔ ہم دیکھ سکتے ہیں کہ 'آدمی' سے 'نادمی' تک کا تمام سفر خواہ وہ کتنا ہی طویل کیوں نہ ہو، ادب کی نظروں سے اوجھل نہیں رہا۔ گلگامش کی داستان سے کافکا کی کہانیوں تک اُس کی ساری اوڈیسی ادب ہی کی وساطت سے یہاں تک پہنچی ہے۔ وقت کے سرکاراما میں شاید یہ کہانی کسی خطِ مستقیم پر چلنے کی روش کبھی اختیار نہ کرے لیکن ادب کا سروکار صرف زندگی سے ہے: خواہ وہ ایک دن کی ہونے کے باوجود، اعلیٰ تصور کی بہ دولت، تاریخ کے اوراق میں رفعتِ انسانی کی علامت بن جائے یا ایک لمحے تک محدود ہونے کے کرب کا اظہار یہ بن کر شکایت کی شکل اختیار کر لے! یعنی کیا عجب کہ وہ ایک کرم زاد کی

شکل میں کسی نظم میں نمودار ہو اور ناپائے داری کا اشاریہ بن کر وقت کی دست برد سے بچ نکلے۔ ''شیر کی ایک دن کی زندگی گیدڑ کی سو سالہ زندگی سے بہتر ہے'' جیسا مقولہ بھی ادبی متن بن جانے کے باوصف ہی دائمی زندگی کی لذت سے بہرہ ور ہوا ہے ورنہ کتنے ہی سورماؤں کے کارنامے تاریخ کے پاؤں تلے دوسرا سانس بھی نہ لے سکے۔

جس 'نادمی' کا ذکر ابتدا میں آیا ہے وہ اپنی پوری شباہت کے ساتھ ہمارے معاشرے میں دکھائی نہیں دیتا البتہ ادب میں اس کی جھلک ضرور نظر آتی ہے۔ بالخصوص، ساٹھ کی دہائی میں، جب اردو ادب مغربی تحریکوں کے (ہمارے لیے نامانوس اور ناقابلِ ہضم) موضوعات سے شکم پُری کررہا تھا، تو ایک 'نا آدم' شبیہ اس کے بطن میں بھی ظاہر ہوگئی تھی۔ چوں کہ اس عہد کا ادب اپنی مٹی سے پوری طرح وابستہ نہیں تھا لہٰذا اس کی جڑیں دوام نہ پکڑ سکیں اور اس عہد میں لکھی گئی بیش تر تحریریں 'تجربات' کے حاشیے پر ہی رہ گئیں اور اصل متن خلا کا منظرنامہ پیش کرنے لگا چناں چہ مابعد ابھرنے والے ادیبوں کو کئی طرح کے ادبی و فکری مسائل کا سامنا کرنا پڑا۔ ایک طرف عالمی ادب کے زیرِ اثر تو بہ تو تکنیکی، اسلوبیاتی اور موضوعاتی سوالات کا گھنا جنگل ان کے سامنے کھڑا تھا جب کہ نوعمر ادبی اصناف کو غیر ضروری اور اضافی بار کے باعث قدم جما کر آگے بڑھنے میں دقّت پیش آ رہی تھی۔ دوسری جانب سیاسی اور سماجی افق پر نمودار ہونے والا 'داغ داغ اجالا' نصف النہار کو آ پہنچا تھا۔ وہ مقاصد جو پاکستان بنانے والوں کے پیشِ نظر تھے فوجی آمروں، افسر شاہوں اور جاگیرداروں کے پاؤں تلے مسلے جا چکے تھے۔ تاہم ادبی ذہن اس بات سے آگاہ تھا کہ مشرقی پاکستان کی علاحدگی ابطالِ نظریۂ پاکستان نہیں، سازش و ساز بازِ طبقاتِ اعلیٰ ہے، جنھوں نے اپنے ذاتی مفادات اور طبقاتی مقاصدِ مذمومہ کی خاطر اس سرزمین کے آدمیوں کا ایک اجتماعی سنہری خواب مٹی میں ملا دیا۔ ''مٹی آدم کھاتی ہے'' اسی سانحے کے بعد پروان چڑھنے والی ادبی نسل اور ذہنی فصل سے منسلک ایک ایسے افسانہ نگار کا ناول ہے جس کے ہاں پاکستانی معاشرت ایک موضوع کی شکل میں جابجا دکھائی دیتی ہے۔ لیکن یہ پاکستانیت کسی سیاسی نعرے یا ثقافتی تفہیم کا حاصل نہیں بل کہ ایک ادبی ذہن سے خالص آدمی کے خوابوں کی شکست و ریخت کے نتیجے میں وجود پذیر ہوئی ہے۔

محمد حمید شاہد کا زیرِ نظر مختصر ناول ''مٹی آدم کھاتی ہے'' موضوعاتی حساسیت، تکنیکی مہارت، بیانیہ ندرت اور تخلیقی اخلاص کی بہ دولت اپنی اہمیت کا احساس دلاتا ہے۔ ناول کی کہانی کا پائین مواد تو سانحہ مشرقی کے ملبے پر مشتمل ہے لیکن ناول نگار نے اسے راست انداز میں اپنے تخلیقی تجربے سے نہیں گزرنے دیا۔ ایک عرصے تک یہ موضوع اس کے لاشعور میں کلبلاتا رہا تا آں کہ آٹھ اکتوبر کے بھیانک زلزلے کی تباہ کاری نے اُس

کے باطن میں دبی اس کہانی کو بھی سطح پر الٹ دیا۔ ناول کی بالائی کہانی ایک صحافی کو دور افتادہ پہاڑی بستی کے ملبے سے ملتی ہے۔ جس کے مصنف کا نام پتا آخر تک معلوم نہیں ہوتا۔ اسے لوک ادب کی طرح اجتماعی ذہن کی تخلیق تو نہیں کہا جاسکتا (کیوں کہ اس کہانی کا ایک مصنف بہ ہر حال موجود ہے خواہ اُسے خود کو ادیب قرار دینے میں لاکھ تأمل رہا ہو۔) البتہ اجتماعی لاشعور کا شاخسانہ قرار دینے کے لیے ناول اپنے قاری کو کئی مقامات پر ٹھوس بنیادیں فراہم کرتا ہے۔ یوں یہ لکھاری آدمی کی اس اجتماعی شناخت کا علامتی نشان بن جاتا ہے۔ جس کے چہرے کو کسی قدرتی آفت نے نہیں خود انسانی کردار نے مسخ کیا ہے۔ ''مدیر کا نوٹ'' والے باب میں یہ اشارہ موجود ہے کہ یہ کہانی چھپنے کے لیے نہیں لکھی گئی تھی اور شاید یہ کبھی منظر عام پر بھی نہ آتی۔ گویا اس خطے میں آنے والی زمینی تباہی نے ایک موقع فراہم کیا کہ ہم اپنی تاریخ میں آنے والے ایک بھونچال کے نتیجے میں ہونے والی انسانی بربادی پر بھی ایک نظر ڈال لیں۔ لیکن اس مقام تک لانے اور اس نکتے تک پہنچانے کے لیے ناول نگار نے ماقبل باب میں اس پرچے کے مدیر کو راوی بنا کر اپنی تخلیقی مہارت کا عمدہ مظاہرہ کیا ہے۔ جس تک یہ کہانی اس کے نامہ نگار نے پہنچائی تھی۔ یوں زلزے کی تباہ کاریوں کی تفصیلات کا بیان کہانی کا نامیاتی جز بن کر ناول کے مرکزی فریم کا حصہ بن جاتا ہے۔ اسی مقام پر دو پہاڑیوں کے آپس میں مل جانے کے باعث اُن کے درمیان قائم ایک بستی کے نابود ہو جانے کا واقعہ آگے چل کر کبیری سانحے میں دو ملکوں کی فوجوں کے ٹکراؤ میں پس جانے والے آدمیوں کے المیے کو تخلیقی جواز فراہم کرتا ہے۔ ناول کے باطن میں ایسے کئی پیچیدہ مگر تخلیقی انسلاکات موجود ہیں جو اچھے فن پارے کا خاصہ ہوا کرتے ہیں۔ اس مختصر ناول کو ایک نشست میں بہ سہولت پڑھا جاسکتا ہے لیکن اس کی گہری گودی میں لنگر انداز اس جہاز کے پورے وجود کا اندازہ اس وقت تک نہیں لگایا جاسکتا جب تک ہم اس کی تحتانی منازل کی تمام راہ داریوں سے گزر کر دوبارہ عرشے پر نہ آجائیں۔

ملبے سے ملنے والی کہانی میں جن دو بھائیوں کو موضوع بنایا گیا تھا وہ بھی اس تاریخی سانحے کے عقبی جہان میں مغربی اور مشرقی پاکستان کی انسانی علامتیں ہیں۔ ''چتکبرے بیل سے پست آدمی'' والے باب میں جس گل باز خان کا حوالہ آیا ہے وہ بہ ظاہر ایک رحم دل شخص نظر آتا ہے مگر اپنوں کے مقابلے میں انگریز کی فرماں برداری نے اس کے خون کو گدلا دیا ہے۔ اس کے اصطبل میں قسم قسم کے گھوڑوں کی موجودگی اور اُن گھوڑوں میں سے ایک ایسے گھوڑے کا ذکرِ خاص جو سائیس کی بو پہچانتا تھا، بھلے اُس کی آنکھیں باندھ دی جاتیں وہ اس کے پیچھے ہی آتا تھا۔ یہ گھوڑے اور یہ گھوڑے پال بھی اپنا علامتی ماحول قائم رکھتے ہیں اور انگریزوں کی غلامی سے تا حال متقتدر طبقات کی نفسیاتی و سماجی زندگی کا پردہ چاک کرتے ہیں۔

یہ دونوں اسی بڑے خان کے بیٹے ہیں۔ خان دلاور خان۔ جس کے بارے میں ابتداً یہ معلوم ہوتا ہے کہ

بہ ظاہر اس کی کوئی نرینہ اولاد نہیں ہے اور دوسرا سلیم کا باپ شہروز خان ہے جسے بعد ازاں بڑے بھائی نے جائیداد سے محروم کر کے مروا دیا۔ اس کی بیوی نے اپنی واحد اولاد، اپنی بیٹی کو اپنے کمینے شوہر کے سائے اور اس کے مال سے بچا کر پالا پوسا تھا۔ جب یہ لڑکی جوان ہوئی تو ایک دن، بر قعے میں، اپنے باپ کی ایک جھلک دیکھنے کی خاطر اس کے دروازے پر جا پہنچی۔ وائے! کہ خان نے اپنے فراق میں تڑپتی اس بیٹی کو ایک جسم فروش لڑکی سمجھ کر اس کا استقبال کیا۔ محض اتنا سا اشارہ مذکورہ طبقے کی اخلاقی زبوں حالی کو سمجھنے کے لیے کافی ہے۔ آگے چل کر منیبہ اسی بے خانماں لڑکی کے ارتقائی روپ میں نمودار ہوتی ہے جسے نہ مغربی پاکستان نے قبول کیا اور نہ مشرقی پاکستان برداشت کر سکا اور وہ ننگے آسمان تلے کھلے سمندر کا رزق بن گئی۔ یوں منیبہ عورت اور دھرتی کے تمام تر معانی کی سرحدیں عبور کر کے عین 'آدمی' کی سطح پر فائز ہو جاتی ہے۔

ناول میں زندگی کی ایک کہانی کو مختلف کرداروں میں بانٹ کر ایک سے زائد کہانیاں بنالی گئی ہیں۔ یہ عمل ایسا ہی ہے جیسے زندگی اس آئینے کی مانند ہوگئی ہے جو مختلف کرچیوں میں بنا ہوا ہے۔ ناول میں یہ اہتمام موجود ہے کہ مختلف کرچیوں سے منعکس ہونے والے چہروں کو ایک تخلیقی بُعد کے ذریعے جوڑ دیا گیا ہے۔ اسی تکنیک کے ذریعے "نفرت کے تھوک سے پرے زندگی کا دائرہ" کے عنوان سے جڑنے والے باب میں بتایا گیا ہے کہ ایک عورت ہے جس پر نفرت سے تھوکا جا رہا ہے۔ جو اسی نفرت کو سہ سہ کر مر جاتی ہے۔ وہ شخص جسے اس عورت کا شوہر بنایا گیا ہے وہ بھی خان جی کے گھوڑوں کی خدمت کرتے کرتے لید کے ڈھیر پر گر کر مر جاتا ہے۔ اس ناول کے بالکل آخر میں جا کر یہ کھلتا ہے کہ بہ ظاہر یوں بے بسی کی موت مرنے والے باپ کا اکلوتا بیٹا جو اس کہانی کا ایک راوی بھی ہے فی الاصل اس کا بیٹا نہیں ہے۔ گل باز خان اپنے مقتول بھائی کے بیٹے سلیم کے نکاح میں اپنی بیٹی دے دیتا ہے مگر پھر بھی نا مطمئن ہے۔ یہاں تک قاری پر یہ راز افشا نہیں ہوتا کہ اس کا اصل بیٹا تو کہانی کا وہ راوی ہے جس کی ماں لوگوں کی نفرت سہتے سہتے مر گئی تھی۔

ناول کی فوقانی کہانی کا یہ مختصر تعارف ہمیں تحتانی کہانی کے بارے میں بھی بہت کچھ سجھا جاتا ہے۔ وہ کہانی جسے ناول نگار نے گہرائی میں بن کر اسے ہماری پوری قومی زندگی کا پانوراما بنا دیا ہے۔ سقوطِ ڈھاکا پر قلم اٹھانا بہ ذاتِ خود تخلیقی جرأت کا ثبوت فراہم کرتا ہے۔ اس لیے بھی کہ دھرتی سے محبت بھی ادیب کی شہ رگ میں جاں گزیں ہوتی ہے اور اس پر بسنے والے آدمیوں کی محبت سے بھی اس کا دل معمور ہوتا ہے۔ جب دھرتی اور آدمی کے درمیان سے ایک کے چناؤ کی آزمائش سر پر آ کھڑی ہو تو بڑے بڑوں کا بھرم جاتا رہتا ہے۔ یہ وہ کسوٹی ہے جہاں صرف کھرا لکھاری ہی خم ٹھونک کر سامنے آتا ہے۔

"مٹی آدم کھاتی ہے" کے عنوان ہی سے یہ کلید ہاتھ لگ جاتی ہے کہ پلڑا دھرتی کے حق میں نہیں جھکے

گا اس تناظر میں دو طرح کے غیر ادبی وتیرے وجود میں آنے کا خدشہ کچھ ایسا غلط بھی نہیں تھا۔ مثلاً اگر ہم فوقانی کہانی میں آٹھ اکتوبر کے زلزلے کو بنیاد بنا کر آگے بڑھیں تو اس نتیجے تک پہنچیں گے کہ مٹی (فطرت، قدرت) سنگ دل و بد سگال ہے اور آدمی اس کے ہاتھوں میں کسی کھلونے سے زیادہ وقعت نہیں رکھتا۔ جب کہ کہانی کا پلاٹ اس مفروضے کی نفی کرتا ہے۔ ایک تو پس منظر میں پیش آنے والے تمام واقعات یہی ظاہر کرتے ہیں کہ انسانی ظلم و ناانصافی کا دائرہ ایسے زلزلوں کے نتیجے میں وارد ہونے والی تباہی سے کہیں بڑا ہے۔ اور درحقیقت انسان ہی آدمی کا دشمن ہے۔ تحتانی کہانی، جو فی الواقع مرکزے کا درجہ رکھتی ہے، میں پیش آنے والے واقعات بھی یہی عقدہ کشائی کرتے ہیں کہ انسان ہی آدمی کی جان کے درپے ہے۔ اس حصے میں بنگالیوں کے سیاسی، سماجی اور انسانی کردار کا مطالعہ جس آنکھ سے کیا گیا ہے وہ صرف ایک ادیب ہی کو ودیعت ہو سکتی ہے۔

مشرقی پاکستانیوں کے ساتھ ہونے والا غیر منصفانہ سلوک کیا مغربی پاکستان کے عوام کی ایما پر ہوتا رہا؟ کیا بنگالیوں کے سامنے علاحدگی کے علاوہ کوئی راستہ باقی رکھا گیا تھا؟ ناول نے ان دونوں سوالوں کے جواب راست انداز میں نہیں دیے بل کہ پس منظر اور پیش منظر کی کہانیوں میں ایسا واقعاتی تانا بانا خلق کیا ہے کہ قومی، سیاسی، سماجی، انسانی اور قدری و جبری الجھنوں کی گتھیاں خود بہ خود سلجھتی چلی جاتی ہیں۔ اس سارے معاملے میں ناول نگار نے نہ حقائق سے چشم پوشی کا رویہ اختیار کیا ہے اور نہ مصلحت کوشی کا۔ اور یہی بات اس ناول کو آدمی کی حمایت میں ایک نمایاں مقام پر لا کھڑا کرتی ہے۔

کہانی کی شیرازہ بندی میں ایک ایسی تکنیک استعمال کی گئی ہے جس کی بہ دولت نہ صرف کہانی کے سبھاؤ میں چستی اور بہاؤ میں روانی آئی ہے بل کہ اس نے ناول نگار کو مختصر جسامت کے اس ناول میں کئی سوالات اٹھانے کی سہولت فراہم کر دی ہے۔ ہر جز کا عنوان قائم کر کے اس کے مطابق راوی کا فریضہ کرداروں کو سونپا گیا ہے۔ یہاں اُس ناول کا ذکر بے محل نہ ہوگا جس کے تین ابواب حلقہ ارباب ذوق اسلام آباد کی مختلف تنقیدی نشستوں میں پڑھے گئے۔ یہ تینوں اجزا تفصیل نویسی کی انتہا کو چھو گئے تھے اور ان کا اسلوب مرصع نگاری کا نمونہ بن گیا تھا۔ زیر نظر ناول یک سر دوسری انتہا پر کھڑا دکھائی دیتا ہے۔ اگر چہ ہر تخلیق اپنا اسلوب اور تکنیک اپنے ہم راہ رکھتی ہے اور اس میں کسی دوئی کو برداشت نہیں کرتی لیکن یہاں اس کے ذکر کا جواز یہ ہے کہ متنوع اسلوب اور مختلف تکنیک کے استعمال نے مجھ پر محمد حمید شاہد کی ناول نگاری کے امکانات کا ایک در بچہ وا کیا ہے۔

آخر میں 'نادمی' کی بابت ایک بات، جس کے بغیر شاید مدعا نا آسودہ رہے: اس ناول میں آدمی اور نادمی کی جتنی صورتیں سامنے آئی ہیں ان کے رگ و ریشے میں مقامیت ایک نہادی قدر کا درجہ رکھتی ہے۔ ہر سماج کا آدمی دوسرے سماج کے آدمی سے مختلف اور ہر معاشرے کا نادمی دوسرے معاشرے کے نادمی سے الگ

سرشت کا مالک ہوتا ہے۔ اپنے معاشرے میں ان دونوں کی ڈائکاٹمی پر ادیب کی کڑی نظر ہونا چاہیے۔ یہ امر باعثِ اطمینان ہے کہ "مٹی آدم کھاتی ہے" کے لکھاری کو یہ قدرت بہ درجہ اتم حاصل ہے۔ مزید یہ کہ خیر و شر میں امتیاز کرنے کے لیے صرف ادبی پیمانوں کو بہ روئے کار لایا گیا ہے اور جبر کی ان تمام صورتوں کو مسترد کیا گیا ہے جو سماجی تعصبات کے زیرِ سایہ پلنے والی تحریروں میں در آتی ہیں۔

وفیاتِ اہل قلم

منیر احمد سلیچ

(جنوری تا اپریل ۲۰۰۸ء)

اثر نعمانی

اردو کے معروف جاسوسی رائٹر، مترجم۔ ابن صفی کی 'عمران سیریز' اپنی جاری کردہ 'شہزاد سیریز' اور 'شگفتہ سیریز' اور پاکستان و بھارت کے مختلف ڈائجسٹوں کے لیے جاسوسی کہانیاں و ناول لکھتے رہے۔

وفات: ۴رجنوری ۲۰۰۸ء لاہور تدفین: لاہور ماخذ: طارق شاہد

اختر فتح پوری، علامہ (مرزا محمد سلیم اختر)

عربی زبان وادب کے نامور اسکالر، عالم دین، مترجم، مصنف

تین درجن عربی کتب کے اردو تراجم کیے

تراجم: البدایہ والنھایہ: تاریخ ابن کثیر، عروج الذہب ومعدن الجوہر: تاریخ المسعودی، تاریخ ابن خلدون جلد ۶، حضرت عثمان (از محمد حسین ہیکل)۔ حضرت علیؓ (از عباس محمود العقاد)۔ غزوہ بدر الکبریٰ: (از استاد محمد احمد باشمیل)۔ غزوہ احد (از باشمیل) غزوہ احزاب (از باشمیل)، غزوہ موتہ (از باشمیل) غزوہ بنی قریظہ (از باشمیل) غزوہ خیبر (از باشمیل)۔ صلح حدیبیہ (از باشمیل)، غزوہ حنین: (از باشمیل)۔ فتح مکہ: (از باشمیل)، غزوہ یرموک: (از استاد محمد احمد باشمیل)، الصواعق المحرقہ: برق سوزاں: (از ابن حجر مکی)، تطہیر الجنان: (از ابن حجر مکی)۔ العقوبات فی الاسلام: اسلام کا نظام تعزیرات: (از عبدالرحمٰن)، الیہودیہ والصہیونیہ: یہودیت اور صہیونیت (از عبدالغفور عطار)، وفیات الاعیان (۴ جلدیں۔ ۲۰۰۰ء)۔ ترجمہ قصیدہ بردہ شریف (۲۰۰۱ء)۔

تصانیف: کیا مسیح خدا تھے۔ سوشل بائیکاٹ اور جماعت ربوہ، قادیانی تحریک کا پس منظر (۱۹۸۴ء)، خورشید فاراں، میں نے قادیانیت کیوں چھوڑی، تفسیر سورۃ یوسف، شرک کی حقیقت، عصمت انبیا (۱۹۹۹ء)

ولادت: ۲۷رمارچ ۱۹۳۵ء فتح پور ضلع گجرات وفات: ۲۸رجنوری ۲۰۰۸ء گجرات

تدفین: فتح پور ضلع گجرات ماخذ: ذاتی معلومات

اظہار قریشی، اظہار الدین

اردو اور سندھی کے ممتاز شاعر و ادیب، تذکرہ نگار۔

کتب گل ہائے عقیدت (شعرا نواب شاہ کی نعت و سلام) تذکرہ (نواب شاہ کے اردو و سندھی شعرا کا تذکرہ)

اظہار عقیدت (نعتیہ مجموعہ۔۱۹۹۴ء)   ولدیت: معراج الدین

ولادت: ۲۰رنومبر ۱۹۴۰ء ریواڑی (بھارت)   وفات: ۲۸رجنوری ۲۰۰۸ نواب شاہ

تدفین: نواب شاہ (سندھ)   ماخذ: جنگ کراچی ۲۹رجنوری ۲۰۰۸ء پاکستان کے نعت گو شعرا (جلد دوم)

امداد نظامی (امداد علی)

اردو شاعر و ادیب، مترجم، محقق، صحافی، ریڈیو اور ٹی وی کے معروف کمپیئر۔ روزنامہ انجام کراچی اور ہفت روزہ اخبار خواتین کراچی سے وابستہ رہے۔

کتب: دوستوں کے درمیاں (سفرنامۂ چین: ۲۰۰۲ء)، فرید رنگ فرید انگ (خواجہ غلام فرید پر مقالات اور اُن کی مشہور کافیوں کے منظوم اردو تراجم: ۲۰۰۳ء)، اقبال کے کولمبس (اقبالیات: ۲۰۰۳ء)، سورج تھا سو ڈوب گیا، (ہائیکو: ۲۰۰۳ء)، زر رسنگ (غزلیات: ۲۰۰۴ء)، سنگ و رنگ (نظم و غزل: ۲۰۰۴ء)، نگ و آہنگ (نظم و غزل: ۲۰۰۵ء)، چشمۂ کہسار (نظم و غزل: ۲۰۰۵ء)

اعزاز: تمغۂ امتیاز   ولدیت: محمد شفیع   ولادت: ۱۴راگست ۱۹۳۵ء ڈیرہ غازی خان

وفات: ۱۴راپریل ۲۰۰۸ء لاہور   تدفین: نیو گارڈن ٹاؤن لاہور   ماخذ: انوار فریدی (مرحوم کے برادرِ خرد)

انور سولنگی

ریڈیو و ٹی وی کے معروف صداکار، اداکار، اردو شاعر

وفات: ۳راپریل ۲۰۰۸ء کراچی تدفین: کراچی ماخذ: پی ٹی وی ۴راپریل ۲۰۰۸ء

انیس خورشید، پروفیسر ڈاکٹر (محمد انیس الدین)

اردو ادیب، افسانہ نگار، ماہر لائبریری سائنس۔ سابق سربراہ شعبہ لائبریری و انفارمیشن سائنس کراچی یونیورسٹی۔ بانی رکن و جنرل سیکریٹری پاکستان لائبریری ایسوسی ایشن۔ لائبریری سائنس پر اردو و انگریزی میں ۸ کتابوں کے مصنف و مرتب

اعزاز: صدارتی تمغہ برائے حسن کارکردگی (۱۹۹۷ء)   وفات: ۴رجنوری ۲۰۰۸ء

تدفین: کراچی ماخذ: عقیل عباس جعفری، دبستانوں کا دبستان کراچی جلد ۲

جلال الدین قادری، مولانا مفتی محمد

اہل سنت کے معروف عالم دین، مصنف، محقق، مدرس

کتب: امام احمد رضا اکابر کی نظر میں (۱۹۷۴ء)، خطبات آل انڈیا سنی کانفرنس: ۱۹۲۵ء تا ۱۹۴۷ء (دو قومی نظریہ اور تحریک پاکستان میں علمائے اہل سنت کے کردار کی تاریخی دستاویز: ۱۹۷۸ء)، اسلامی تعلیمی پالیسی (۱۹۷۹ء)، ابوالکلام آزاد کی تاریخی شکست (۱۹۸۰ء)، چودھویں صدی کے مجدد (۱۹۸۰ء)، امام احمد رضا کا نظریہ تعلیم (۱۹۸۴ء) محدث اعظم پاکستان مولانا ابوالفضل محمد سردار احمد چشتی قادری احوال و آثار دینی، علمی، تبلیغی اور سیاسی خدمات (۱۹۸۹ء) فتاویٰ کرامات غوثیہ (فتاویٰ احمد رضا پر تحشیہ: ۱۹۹۵ء) احکام القرآن (۲۰۰۴ء)

وفات: ۱۳ر جنوری ۲۰۰۸ء تدفین: کھاریاں ضلع گجرات ماخذ: اہل گجرات کی مطبوعہ کتب (غیر مطبوعہ)

حسن امتصال، آغا

اردو ادیب، فلمی کہانی نگار، ہدایت کار و فلم ساز۔ ۳۰۰ فلموں کی کہانیاں لکھیں۔ جن میں آگ، سلاخیں، انجمن، تہذیب، بیٹا بیٹی، زینت، بیگم جان، جیسے جانتے نہیں، امراؤ جان ادا، نکاح، اُف یہ بیویاں، اک گناہ اور سہی اور ڈراما جنم جنم کی میلی چادر

ولادت: ۱۹۳۰ء وفات: یکم فروری ۲۰۰۸ء

تدفین: کراچی ماخذ: جنگ کراچی ۲ر فروری ۲۰۰۸ء

ذیشان ساحل

اردو کے معروف نظم گو شاعر

شعری کتب: ایرینا، چڑیوں کا شور، جنگ کے دنوں میں، کہر آلود آسمان کے ستارے، نیم تاریک محبت، کراچی اور دوسری نظمیں۔ ای میل اور دوسری نظمیں، On the Outside (منتخب نظموں کا انگریزی ترجمہ از تہمینہ احمد)

ولادت: ۱۹۶۱ء حیدرآباد وفات: ۱۲ر اپریل ۲۰۰۸ء کراچی

تدفین: قبرستان وادیٔ حسین، سپر ہائی وے، کراچی ماخذ: عقیل عباس جعفری (کراچی)

سائیں اختر

معروف پنجابی شاعر، شاگرد استاد دامن

مجموعۂ کلام: اللہ میاں تھلے آ وفات: ۶ر جنوری ۲۰۰۸ء لاہور

تدفین: برکت ٹاؤن، شاہدرہ، لاہور ماخذ: ڈاکٹر اظہر محمود چودھری (گجرات)

شوکت زین العابدین

پی ٹی وی لاہور سنٹر کے ریٹائرڈ سینئر پروڈیوسر، مصنف، دانش ور

مشہور ڈرامے: لاوہ ٗعروسہ ٗتوتا کہانی ٗشاہلا کوٹ

مصنف: ضیا محی الدین ولادت: ۱۹۴۲ء وفات: ۶ رجنوری ۲۰۰۸ء لاہور

تدفین: لاہور ماخذ: نوائے وقت راولپنڈی ۷ رجنوری ۲۰۰۸ء

صابر کلوروی (صابر حسین)

ممتاز ماہر اقبالیات ٗمحقق ٗادیب ٗاستاد ٗکتاب دوست، سربراہ شعبہ اردو پشاور یونیورسٹی (دسمبر ۲۰۰۰ء تا وفات) بانی علامہ اقبال میموریل لائبریری قلندر آباد (ایبٹ آباد)

کتب: یادِ اقبال (سوانح: ۱۹۷۷) اقبال کے ہم نشیں، اشاریہ مکاتیب اقبال، کلیات باقیاتِ اقبال (۲۰۰۴ء)

ولادت: ۲۲ رمارچ ۱۹۴۹ء کلور ضلع ایبٹ آباد وفات: ۲۲ رمارچ ۲۰۰۸ء پشاور

تدفین: قلندر آباد ضلع ایبٹ آباد ماخذ: نوائے وقت راولپنڈی ۲۳ رمارچ ۲۰۰۸ء

فاروق روکھڑی (سردار عمر فاروق)

اردو ٗپنجابی اور سرائیکی کے ممتاز شاعر ٗکارکن تحریکِ پاکستان۔ ان کے کئی گیت اور غزلیں مشہور ہوئیں مثلاً "ہم تم ہوں گے بادل ہوگا" "تجھیوا مندری دا"۔

شعری کتب: میں کوئی پارسا نہیں فاروق، بسراطِ عشق، ہم کو بھی نیند آئے، کاغذ دی بیڑی (پنجابی مجموعۂ کلام)

ولادت: ۷ رمئی ۱۹۲۹ء روکھڑی ضلع میانوالی وفات: ۶ راپریل ۲۰۰۸ء کندیاں ضلع میانوالی

تدفین: کندیاں ضلع میانوالی ماخذ: کیپٹن شاکر کنڈان (سرگودھا)

قمر رعینی (عبدالحمید)

ممتاز اردو شاعر و ادیب ٗمحقق ٗبراڈ کاسٹر ٗصحافی ٗمدیر ماہنامہ فیض الاسلام ٗراولپنڈی۔

کتب: ولائے رسولؐ (نعتیہ مجموعہ: ۲۰۰۲ء)، بادۂ خیام (منظوم اردو ترجمہ رباعیاتِ خیام ۲۰۰۳)، تذکرہ نعت گویانِ راولپنڈی اسلام آباد (۲۰۰۳)، روشنی اور سائے (۲۰۰۴ء) اعزاز: نعت گوئی پر دوسرا صدارتی ایوارڈ

ولادت ۴ رفروری ۱۹۲۵ء الہ آباد (یوپی) وفات: ۲۷ رمارچ ۲۰۰۸ء اسلام آباد

تدفین: نیا مرکزی قبرستان (ایچ الیون) ٗاسلام آباد ماخذ نوائے وقت راولپنڈی ۲۸ رمارچ ۲۰۰۸ء

محمد امین علی نقوی ٗسید

اردو ٗعربی و پنجابی کے ممتاز نعت گو شاعر ٗوجہ شہرت غیر منقوط شاعری ہے۔ تلمیذ مولانا سردار احمد

نعتیہ مجموعے: محمدؐ رسول اللہ۔ محمدؐ ہی محمدؐ (غیر منقوط عربی و اردو نعتیہ مجموعہ)۔ حسن محمدؐ (بغیر حرف الف کے نعتیہ مجموعہ) ردا الوردہ علیٰ قصیدہ البردہ (قصیدہ بردہ کی بحر میں نعتیہ شاعری) عشق محمدؐ (نعتیہ شاعری)۔ قصیدہ امینیہ (عربی

نعت) من کنت مولیٰ ۔ باب مدینہ۔ حسین ابن حسینؑ (مناقب)۔ شجرۂ حسینیہ (سادات نقوی کی مختصر تاریخ
وفات فروری ۲۰۰۸ء فیصل آباد تدفین فیصل آباد ماخذ: خبر نامہ اکادمی اسلام آباد مارچ ۲۰۰۸ء

منصور ویراگی (عبدالرؤف ابرو)

اردو وسندھی کے نامور شاعر وادیب ٗ ناول نگار شعری کتب: صدا ، وطن ۔ اندر جا آلاپ۔
ناول وطن جے راہ ہیں۔ شام وسحر۔ سوری جنیں سیج۔ رت جا گوڑھا۔ غیرت۔
وفات جنوری ۲۰۰۸ء ہالا نو تدفین: ہالا نو ضلع حیدر آباد (سندھ) ماخذ: خبر نامہ اکادمی اسلام آباد فروری ۲۰۰۸ء

منظور احمر (منظور احمد)

اردو و پنجابی ممتاز شاعر وادیب ٗ ملی نغمہ نگار۔ سینئر براڈ کاسٹر۔ طویل عرصہ ریڈیو پاکستان کے مقبول پروگرام "پنجابی دربار" کی میزبانی کرتے رہے۔ ریڈیو اور ٹی وی کے لیے بے شمار گیت لکھے۔
مشہور نغمہ "روشن میری آنکھوں میں وفا کے جو دیے ہیں" دستک (اردو شاعری) ، اکوالف تیرے درکار (پنجابی شاعری) چار عشق (پنجابی لوک گیت رومانس کا افسانوی انداز) ولادت: ۲۵ مئی ۱۹۳۴ء امرتسر
وفات: ۲۰ رجنوری ۲۰۰۸ء تدفین: لاہور ماخذ ایکسپریس اسلام آباد ۲۳ رجنوری ۲۰۰۸ء

نفیس الحسینی شاہ ٗ سیّد انور حسین نفیس رقم

اسلامی طرز خطاطی کے عالمی شہرت یافتہ خطاط ٗ اردو وفارسی شاعر وادیب ٗ مترجم ٗ عالم دین ومعروف روحانی شخصیت۔ خلیفہ مولانا شاہ عبدالقادر رائے پوری۔ ۱۹۷۱ء میں پاکستان خوش نویس یونین کے متفقہ صدر منتخب ہوئے۔ خط نستعلیق میں خط نفیسی کے موجد۔ مرکزی نائب امیر عالمی مجلس تحفظ ختم نبوت۔ خانہ کعبہ ٗ مینار پاکستان ٗ سمٹ مینار لاہور ٗ عجائب گھر لاہور اور ایوان اقبال پر ان کی خطاطی کے لازوال نمونے موجود ہیں۔
کتب: تذکرہ خوش نویساں۔ کتاب خطاطی۔ نفائس القلم۔ سیرت حضرت خواجہ گیسو دراز (فارسی سے اردو ترجمہ) تذکرہ مخدوم زادہ سیّد محمد اکبر حسینی۔ تذکرہ شمائل گیسو دراز۔ مقالات خطاطی (۲۰۰۶ء)۔
اعزاز: صدارتی تمغہ برائے حسن کارکردگی (۱۹۸۶ء) ولادت: ۱۱ رمارچ ۱۹۳۳ء گھوڑیالہ تحصیل ڈسکہ
وفات ۵ رفروری ۲۰۰۸ء لاہور تدفین خانقاہ حضرت سیّد احمد شہید نزد سگیاں پل ٗ لاہور ماخذ: روزنامہ جناح۔

نقطۂ نظر

حامدی کاشمیری،محمد کاظم، جمیل آذر ،احمد صغیر صدیقی
ابراراحمد، ڈاکٹر ضیاء الحسن، شہزاد نیرؔ، شاہین مفتی
ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش،شہاب صفدر، خالد قیوم تنولی

حامدی کاشمیری (سری نگر)

مجھے خوشی ہے کہ 'سمبل' کا خاص نمبر (سال نامہ) ہر لحاظ سے جاذب نظر ہے اور دعوتِ مکالمہ دیتا ہے۔ یہ آپ کے اس نظریے کی پاس داری کرتا ہے کہ 'سمبل' اعلیٰ ادبی اقدار کو فروغ دینا چاہتا ہے اور آفاقی سطح پر تخلیقیت کے مقتضیات کو پورا کرنے کا خواہش مند ہے۔ جب بھی اس طرح کی بات کی جاتی ہے تو یار لوگ تأمل و تفکر کے بغیر ہی اس کے، یعنی اُردو ادب کی آفاقیت کے، بارے میں شبہات کا اظہار کرتے ہیں۔ وہ عموماً مقامیت اور مقامی تہذیبی قدروں کی اہمیت پر اظہار خیال کرتے ہیں اور آفاقیت کو مقامیت کے مدمقابل قرار دیتے ہیں اور خلط مبحث کو راہ ملتی ہے۔ چوں کہ ہر انسان بالخصوص فن کاروں کی رگ و پے میں مقامی تہذیب لہو بن کر رواں ہوتی ہے اس لیے تہذیبی روایات سے انکاری ہونا آسان نہیں۔ جو فن پارہ صورت یاب ہوتا ہے اس میں مقامیت کے ہونے سے انحراف کرنا ممکن نہیں۔ جو لوگ متن کے مطالعے کے ضمن میں مقامی تہذیبی روایات کی ناگزیریت سے چشم پوشی کرتے ہیں وہ ممکن کو ناممکن کرنے کی سعی کرتے ہیں۔ اس لیے مقامیت کو ایشو بنانے کی ضرورت نہیں البتہ آفاقیت کو مرکز نگاہ

ٹھہرانا اعلیٰ وارفع ادب کے لیے راستہ ہم وار کرنے کا عمل ہے۔ یہ بات تخلیقِ فن کی اساس اور شناخت ہے۔ اس کا سب سے بڑا جواز خود انسان ہے۔ انسان: زبان، ملک، مذہب، تاریخ اور کلچر کے افتراق کے باوصف ان سے گہرا قلبی رشتہ رکھتا ہے۔ ہاں تخلیقی عمل میں ان کی تقلیب ہوتی ہے۔ یہ کتنا ہی صورت بدل کے آئیں، اہل نظر سے چھپ نہیں سکتے۔ اس لیے مختصراً یہ کہنا مناسب ہے کہ کسی فن پارے میں جان بوجھ کر مقامیت کو نشان زد کرنے سے، اور وہ بھی اس کی تخلیقی حقیقت کو نظر انداز کر کے، فن شناسی کے اصولوں کو پس پشت ڈالنے کے برابر ہے۔ انسان: مذہب وملت، گھر اور بے گھری، عقل مندی اور حماقت، ترقی اور پس ماندگی، علم وجہالت کے امتیازات کے باوجود جسمانی، ذہنی، شعوری، لاشعوری طور پر ایک ہے۔ اس کے اندیشے، خوف، چاہت، امید، آرزو، جسمانی کوائف، حسیات، آفرینش اور موت کوئی دوئی نہیں رکھتے۔ اس لیے متن آفاقی سطح پر انسان کے مقدر، سعی، خواب بینی، جہد للبقا، درد وداغ اور امید وغیرہ ہم کے تناظر میں مشرق ومغرب میں کوئی تفاوت نہیں۔

اس وقت، گزشتہ نصف صدی کے بعد، تیزی سے بدلتے حالات میں سرحدوں کے انہدام کے باوجود، اور عالمی سطح پر انسان کے آفاتِ سماوی اور تباہ کاریوں کی زد میں آنے کے باوجود ادب میں آفاقیت کے نظریے کی معنویت اور صحت اور اطلاقیت کو عالمی پذیرائی مل رہی ہے لیکن کچھ نقاد حضرات مغرب سے حذر کرتے ہیں۔ ع مشرق سے ہو بے زار، نہ مغرب سے حذر کر

یہ ادب کے لیے تنگ نائے سے نکل کر بحرِ بے کراں ہونے کی نوید ہے۔

زمانہ بدل گیا ہے۔ برقی مواصلات اور انٹرنیٹ کی ایجادات نے دنیا کو ایک عالمی گاؤں میں بدل دیا ہے چناں چہ ہمارے لیے عالمی سطح پر ادبی صورت حال کا جائزہ لینا ناگزیر ہے۔ اور اب اپنے ہی لوگوں کو چھوٹا بڑا ثابت کرنے کا لاحاصل عمل بے کار ہو گیا ہے۔

وادی جنت نشاں زرخیزیت سے مالا مال ہے۔ کمی اگر ہے تو یہ ہے کہ کوئی ایسا دیدہ ور نہیں جو اصل اور کھوٹ میں فرق کر سکے۔ چودھویں صدی میں للہ اور شیخ العالم نے کشمیری میں اعلیٰ پائے کی شاعری کی ہے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب عالمی زبان، انگریزی، میں شیکسپیئر تو کیا مارلو جیسا بھی کوئی شاعر موجود نہیں تھا۔ البتہ لوک ادب کے زیرِ اثر چاسر نے کینٹر بری ٹیلز نظم کی تھیں۔ اٹھارھویں اور انیسویں صدی میں بھی کئی صوفی شعرا نے تخلیقی نظمیں اور غزلیں لکھیں۔ جو کشمیری شاعری اور کشمیری اذہان کی بلندی کی گواہ ہیں۔

محمد کاظم (لاہور)

'سمبل' کا سال نامہ ایک طویل اور مایوس کردینے والے انتظار کے بعد کل ملا۔ کل ہی میرا ارادہ آپ کو خط لکھنے کا ہو رہا تھا، یہ پوچھنے کے لیے کہ 'سمبل' کو جاری رکھنے کے بارے میں آپ کسی شش و پنج میں تو نہیں پڑ گئے۔ شکر ہے کہ اس بارے میں میرے ذہن میں جو خدشات تھے وہ بے بنیاد ثابت ہوئے۔

'سمبل' (جنوری تا جون ۲۰۰۷ء) میں آپ نے میرے مضمون (ابوالخیر مودودی) کی اتنی عمدہ ایڈیٹنگ کی کہ کچھ چیزیں حذف اور کچھ ذرا تبدیل کرنے کے باوجود یہ ایک مربوط اور قابلِ مطالعہ چیز ہی رہا، اور آپ کے متعدد قارئین نے اسے پسند کیا۔ اس مضمون کی ایڈیٹنگ کا یہی کام شمس الرحمٰن فاروقی بھی ''شب خون'' کے لیے کرنا چاہتے تھے، لیکن نہ جانے کس خیال سے وہ اپنے ارادے سے باز رہے۔

مذکورہ شمارے کے ملنے پر میں اول تو آپ کا شکریہ ادا کرنا چاہتا تھا، دوسرے رسالے کے بعض مندرجات کے بارے میں اپنی بُری بھلی رائے کا اظہار بھی کرنا چاہتا تھا۔ لیکن پچھلے سال ۲۰۰۷ء میں میں نے ایک بڑے کام میں ہاتھ ڈالا ہوا تھا، جس سے ابھی تک فارغ نہیں ہوا، اور شاید وسط اپریل تک اس میں مصروف رہوں۔ پچھلے سال میرا زیادہ وقت اسی میں گزرا، اور اب بھی گزر رہا ہے۔ چناں چہ خط لکھنے کا ارادہ ملتوی ہوتا چلا گیا۔

اس شمارے (جنوری تا جون ۲۰۰۷ء) میں جناب گوپی چند نارنگ نے جابر حسین کی افسانہ نگاری کا جس طرح سے مفصل اور دل نشیں تعارف کرایا، اور اس کے خاص موضوع ''دیہات کے معاشرتی نظام'' کی جس موثر انداز میں پیش کش کی، وہ آج کل فکشن کی تنقید میں ایک نادر چیز ہے۔ گوپی چند نارنگ جب سے ساختیات اور پس ساختیات کی طرف چلے گئے مجھے لگا کہ وہ مجھ جیسے لوگوں سے بہت دور ہو گئے ہیں۔ لیکن اپنے اس دل چسپ تعارفی اور تنقیدی (؟) مضمون میں وہ ہم سب سے اتنا قریب آ گئے کہ لگتا ہے وہ ہماری ہی سبھا کے آدمی ہیں۔ اس مضمون کے فوراً بعد جمیل آذر کا مقالہ ''انشائی تنقیدی رویہ'' اپنے موضوع میں ایک نئی اور اوریجنل چیز ہے۔ نقادوں کی اکثریت سے ہم قارئین کو ہمیشہ یہ گلہ رہا ہے کہ وہ جو کچھ لکھتے ہیں، آسانی سے حلق سے نیچے نہیں اترتا۔ تنقید میں جب تک ایک تخلیقی عمل کی دل آویزی نہ ہو وہ پڑھنے کے لائق (Readable) نہیں ہوتی۔ انگریزی ادب میں ایک سے ایک بڑا نقاد پڑا ہے۔ لیکن جو چیز مثلاً C.M.Bowra اور Herbert Read کی تنقیدی تحریروں کو دل چسپ اور موثر بناتی ہے وہ اور کہیں کم ہی دکھائی دیتی ہے۔ میں سمجھتا ہوں اس موضوع پر دوسرے لوگوں کو بھی کچھ لکھنا چاہیے۔

اسی پچھلے شمارہ میں آپ نے دو افسانے ایسے شامل کیے جن کو شائع کرتے وقت کوئی کم حوصلہ مدیر دو دفعہ سوچتا۔ یہ افسانے کوئی شک نہیں کہ آرٹ کی اس تعریف پر پورے اترتے ہیں، جو صفحہ ۴۰۱ پر محمد حسن عسکری کے ہاں دیکھنے میں آتی ہے۔ اس لیے آپ نے جو کیا صحیح کیا۔

آج کل لوگ سوال کرتے ہیں کہ ادبی رسالوں کی ضرورت کیا ہے اور آج کل کہ ملٹی میڈیا کی موجودگی میں انھیں کون پڑھتا ہے؟ صحیح ہے کہ اس زمانے میں بہت کم لوگ ادبی رسالے پڑھتے ہیں۔ لیکن میں سمجھتا ہوں پڑھنے والا ایک طبقہ (اچھا خاصا طبقہ) ایسا ہے جن کے لیے ادبی رسالہ بہت خیر و برکت لاتا ہے۔ وہ اس کے صفحات میں گم ہو کر کچھ دیر کے لیے اپنے اُس ڈیپریشن کا مداوا کر لیتے ہیں جو آج کل کے حالات میں ان پر روزانہ صبح کا اخبار پڑھ کر طاری ہوتا ہے اور شام ڈھلے تک رہتا ہے۔ ان حالات میں ایک ادبی رسالہ ہی ہے جو رات کو سونے سے پہلے ان کے واماندہ ذہن کو تھپکی دیتا ہے، جس کے اثر سے وہ پر سکون نیند میں چلے جاتے ہیں۔

میں بھی ان دنوں، سب حساس لوگوں کی طرح، کافی ڈیپریشن کا شکار ہوں۔ ایسے میں ''سمبل'' کا یہ نیا شمارہ میرے لیے (صلاح الدین محمود کے الفاظ میں) 'رحمت' بن کر آیا ہے۔ ابھی میں نے اس کا مطالعہ شروع نہیں کیا۔ رسالہ پڑھنے کے بعد اگر موقع ملا تو اس کے بارے میں لکھوں گا۔

ہاں، اس نئے شمارے میں آپ نے مفصل اداریہ لکھ کر بہت اچھا کیا ہے۔ جس سے 'سمبل' میں چھپنے والی چیزوں کے مختلف عنوانات سے ان کا اچھا تعارف ہو جاتا ہے۔

ایک بات سمجھ میں نہیں آئی کہ نظموں کے حصے میں اس دفعہ علی محمد فرشی کا نام کیوں غائب ہے؟

جمیل آذر (راول پنڈی)

'سمبل' کا تازہ شمارہ جولائی۔ دسمبر ۲۰۰۷ء موصول ہوا۔ سرورق دیکھ کر ہی دل خوش ہو گیا۔ عالمِ استراحت میں دوشیزہ کا خوب صورت بیڈ پر آنکھیں بند کیے دراز ہونا، سامنے دو سفید مور اور پس منظر میں فطرت کا حُسن بڑا پرکشش ہے۔ ٹائٹل پر عمر خیام کی رباعی کے دو مصرعے بڑے فکر انگیز ہیں... یہاں میں آپ کی توجہ ان دو مصرعوں کے حوالے سے اُن نوٹس کی طرف دلانا چاہتا ہوں جو انٹر میڈیٹ کی پوئٹری والی کتاب میں جیلانی کامران نے ایڈورڈ فنز جیرالڈ (Edward Fitzgerald) کی انگریزی میں ترجمہ شدہ رباعیات عمر خیام کے متعلق دیے ہیں۔ ان نوٹس میں اس رباعی کے پہلے دو مصرعے اس طرح ہیں:

اسرار ازل را نہ تو دانی و نہ من　　　　وین حرف معمہ نہ تو دانی و نہ من

اِن مصرعوں کے برعکس 'سمبل' کے ٹائٹل پر یہ مصرعے اس طرح درج ہیں:

اسرار ازل را نہ تو دانی و نہ من　　　وین حل معمانہ تو خوانی و نہ من

اِن دونوں اشعار کے دوسرے مصرعوں میں فرق ہے۔ آپ دیکھ لیں کہ کون سا صحیح ہے۔ بہ ہر کیف اس فرق کی طرف آپ کی توجہ دلانا مقصود تھا۔☆

عالمیات کا حصہ پسند آیا۔ آپ نے عالمی ادب کے لیے ایک اہم دریچہ وا کیا ہے۔ ترجمہ کرنا بہت مشکل کام ہے۔ جن اشخاص نے ترجمہ کیا وہ مبارک باد کے مستحق ہیں۔ یوں تو سارے افسانے اپنے اپنے رنگ اور ہنروری کے اعتبار سے اپنی اپنی جگہ ٹھیک ہیں لیکن جس افسانے نے خاص طور پر مجھے اپنی طرف متوجہ کیا وہ سید راشد اشرف کا ''نامُردہ'' ہے۔ انھوں نے بڑی ہُنروری سے افسانے کے تانے بانے بُنے ہیں۔ بڑا ویل نِٹ (Well-knit) افسانہ ہے۔ تاہم سید راشد اشرف مبارک باد کے مستحق ہیں کہ انھوں نے پڑھنے کے لیے ایک عمدہ افسانہ عطا کیا ہے۔ ان کی تحریر سادہ، سلیس اور رواں ہے۔ مجموعی اسلوب دل کش ہے۔

پائلو کولو کی حکایات کو ڈاکٹر بہرام جعفری نے فارسی میں ترجمہ کیا اور اس فارسی متن سے جناب مرزا آزاد نے اردو میں ترجمہ کیا ہے۔ یہاں پہلے میں مصنف کے نام کے تلفظ کے بارے میں کچھ عرض کرنا چاہوں گا۔ مصنف کے نام کا اُردو میں صحیح تلفظ پالو کلہو ہونا چاہیے انگریزی زبان میں مصنف کا نام یہ ہے "Paulo Coelho"۔ یہ برازیلوی ناول نگار ہے۔ اس کے ناول ال کیمسٹ (Alchemist) کو بین الاقوامی شہرت مل چکی ہے۔ اب تک اس کے دس گیارہ ناول شائع ہو چکے ہیں۔ یہ برصغیر میں خاصا مقبول ہے۔ اس کے ناولوں کا بنیادی موضوع انسان، محبت، مقصد سے لگن، ذوق وشوق اور سچا عشق ہے۔ پالو کلہو کی تینوں حکایات نہایت فکر انگیز اور سبق آموز ہیں (۱) انسان کی تکمیل دنیا کی تکمیل ہے (۲) ان دیکھے اہداف خطا ہوتے ہیں (۳) مرنے کے بعد سب کی ہڈیاں ایک جیسی ہو جاتی ہیں، فاتح اور مفتوح کی ہڈیوں میں کوئی فرق نہیں رہتا۔ ضیا محی الدین کا لکھا مضمون ''ماسک'' بہت علم افروز ہے۔ ادب کے طالب علم کے لیے یہ مضمون بہت اہم ہے۔ ضیا محی الدین کی تحریر بھی اُن کی تقریر کی طرح خوب صورت اور دل کش ہے۔ تھیٹر کے حوالے سے انھوں نے 'ماسک' کی اہمیت کو فنی لحاظ سے اجاگر کیا ہے۔

'سمبل' کا حصہ ''نقطہ نظر'' بڑا دل چسپ اور خیال انگیز ہے۔ احباب نے کھل کر اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ اختلافات کا اپنا ذائقہ ہے اور ایسا ہونا بھی چاہیے۔ میں ڈاکٹر انور سدید کا شکر گزار ہوں کہ انھوں نے میرے مضمون ''انشائی تنقیدی رویہ'' پر اپنے قیمتی خیالات کا اظہار کیا۔ ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش نے بڑی

عرق ریزی کے ساتھ میرے مضمون کے اہم نکات کو اجاگر کیا۔ ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش نے خواہش ظاہر کی ہے کہ میں اس تنقیدی رویہ پر مزید لکھوں تا کہ اور گوشے منکشف ہوں۔ میں اس موضوع پر اگلا مضمون ''انشائی تنقید' جمیل اور نارسی سس'' کے عنوان سے لکھ چکا ہوں۔ میرے انشائی تنقیدی رویہ کی بنیاد نارسی سس (Narcissus) کی وہ متھ ہے جو پالو کاہو کے ناول ال کیمسٹ کے دیباچے میں دی گئی ہے جس کا حوالہ میں اپنے مضمون میں دے چکا ہوں۔ شہزاد نیئر کے خط کے حوالے سے عرض ہے کہ یہ رویہ تفریحی، ستائشی اور تاثراتی نہیں ہے کیوں کہ یہ تنقیدی رویہ فکر اساس (Contemplation Based) ہے۔ ہر وہ نقاد جو تخلیقی ذہن، گہرے فکر، وسیع مطالعہ اور کشادہ نظر کا حامل ہو گا اس تنقیدی رویہ کو اپنا سکتا ہے۔ انشائی تنقیدی رویہ، ژولیدہ فکر اور ثقیل انداز بیان کا متحمل نہیں۔ اس تنقید میں اسلوب جتنا سادہ، سلیس، رواں اور دل چسپ ہوگا اتنا ہی انشائی تنقید تخلیقی علویت پر فائز ہوگی۔ ڈاکٹر انور سدید سے عرض ہے کہ ضروری نہیں کہ انشائیہ نگار ہی اس تنقیدی رویہ کو اپنا سکتے ہیں بل کہ بعض انشائیہ نگاروں کے ہاں تو اس تنقید کے عناصر تلاش کرنا عبث ہے۔ انشائی تنقیدی رویہ ایک مشکل عمل ہے لیکن دل چسپ ہے۔

☆ محترم جمیل آذر صاحب ممنون ہوں کہ آپ نے ایک مصرعے کے متوازی متن کی جانب توجہ دلائی۔ تاہم حقیقت یہ ہے کہ عمر خیام کی دست یاب رباعیات میں یہ دونوں صورتیں ملتی ہیں۔ تاہم زیف سید نے 'سمبل' کے سرورق کے لیے جو مصرع منتخب کیا تھا وہی موضوع کا حق ادا کرتا ہے۔ (ع ر ن)

احمد صغیر صدیقی (کراچی)

'سمبل' کا سالنامہ زبردست ہے۔ اور دیر آید درست آید کی مثال۔ آپ کا اداریہ غور سے پڑھا۔ بلاشبہ آپ کے ہاں کوئی ادبی تعصب نہیں ہے۔ اس پرچے میں علی حیدر ملک کا سفرنامۂ حج بہت اچھا لگا۔ اس بار نظمیں لطف نہ دے سکیں۔ صرف زیف سید کی ''صحارا' اور فیصل ہاشمی کی '' میں جو موجود تھا'' نے متاثر کیا۔ مضامین بہت اچھے ہیں۔ ''زیف سید کا'' عمر خیام اُردو میں'' اچھا لگا۔ افسانوں میں ایک بار پھر اسلم سراج الدین کے قلم کے جادو نے مسحور کیا۔ ویسے تمام افسانے سجے ہوئے تھے۔ خصوصاً طاہر نقوی کا افسانہ اختصار کا ہنر تھا۔ نثری نظموں میں ارشاد شیخ کی نظمیں عمدہ اور چونکانے والی تھیں۔ غزلوں کے حصے میں مضبوطی بھی ملی اور خوب صورتی بھی۔ کتابوں پر لکھے گئے مضمون بلاشبہ خوب ہیں۔ خطوط کے حصے میں

جناب ظفر سپل کے خط نے لطف دیا۔اس میں جناب حامدی کاشمیری کا خط بھی پڑھنے والا ہے۔وہ خود بھی شاعر ہیں مجھے تو ان کی غزلوں میں وہی ساری باتیں ملتی رہتی ہیں جن کے خلاف انھوں نے لکھا ہے۔

ابرار احمد (لاہور)

'سمبل' کے تازہ شمارے کی رفاقت میں خوب دن گزر رہے ہیں۔یہی رفتار رہی تو پرچہ اپنی مثال آپ قرار پائے گا۔اس مرتبہ شمارے میں کچھ جوہری تبدیلیاں دکھائی دے رہی ہیں جو غالباً عارضی ہیں۔تراجم کا سلسلہ اس مرتبہ خاصا دراز ہے گو پُر لطف اور معیاری ہے۔محمد عمر میمن ایک مشاق مترجم ہیں اور میلان کنڈیرا کا یہ مشکل ناول انھوں نے کمال سہولت اور خوب صورتی سے ترجمہ کیا ہے۔محمد عاصم بٹ نے بھی متاثر کیا۔پائلو کوہلو کی مقبولیت کا سبب اس کے ہاں حکایات اور Quotable quotes کی فراوانی کو قرار دیا جا سکتا ہے جو عالمی ادب کے ایک اوسط درجے کے قاری کو گرفت میں لے لیتی ہیں ورنہ ادبی اور فکری سطح پر وہ بڑے ناول نگاروں مثلاً مارکیز اور کنڈیرا کے آس پاس بھی کھڑا نہیں ہو سکتا۔یامین نے لیلیٰ سامن اور لالیتہ پنڈت کی پُرتاثیر نظموں کو کام یابی سے اُردو کے قالب میں ڈھالا ہے۔یہ نظمیں اس لیے بھی دل میں اُتر جاتی ہیں کہ ان کی فضا ہمارے اپنے باطن اور خارجی ماحول سے ایک گہرا تعلق استوار کرتی ہے۔

حصہ نظم کی جان فرخ یار کی نظموں کو قرار دیا جا سکتا ہے۔''مٹی کا مضمون'' کی اشاعت کے بعد اس کی یہ نظمیں ایک زوردار باطنی تجربے اور زیادہ طاقت ور شاعر کی خبر دیتی ہیں۔ساقی فاروقی کی نظم...نہ نثری ہے نہ آزاد۔دونوں کا بے جوڑ ملاپ ہے۔خاصے جھٹکے لگتے ہیں مطالعے کے دوران۔احمد آزاد کی نظم اچھی ہے۔شاہین مفتی اپنی ایک نظم ''آخری دن سے ذرا پہلے'' کا عنوان ''آخری دن سے پہلے'' ہی رکھ لیتیں تو کیا بُرا تھا۔آخر الفاظ پر کسی کا اجارہ تو نہیں ہوا کرتا!۔وزیر آغا کی نظم ''ٹرمینس'' ان کی عمدہ ترین نظموں میں سے ایک ہے۔چھنی کچھی دریائے چناب کے کنارے پر آج بھی موجود ایک گاؤں ہے جہاں سے ایک پرندہ اُڑ کر جس دوسرے کنارے کی جانب محوِ پرواز ہے وہاں میرا اپنا آبائی قصبہ چنیوٹ آباد ہے۔اس نظم سے میری محبت کا ایک حوالہ یہ بھی ہے۔

حصہ غزل میں آپ نے معتبر لکھنے والوں کی معقول تعداد کو جمع کر لیا ہے۔مجموعی طور پر تمام تخلیقات معیاری اور فنی حوالے سے پختہ ہیں لیکن ان کا مطالعہ یک سانیت کا تاثر پیدا کرتا ہے۔میکانکیت اس صنف میں ضرورت سے زیادہ داخل ہوتی جا رہی ہے۔ذوالفقار عادل کی غزلیں البتہ تازگی کے سبب اپنی

الگ موجودگی کا احساس ضرور دلاتی ہیں۔

ضیا محی الدین کا مضمون ''ماسک'' عمدہ تحریر ہے اور ہمیں تمام تر فنون کے باہمی تعلق کی طرف اشارے فراہم کرتا ہے۔

اپنے اداریے میں آپ نے لائق توجہ باتیں لکھی ہیں۔ یہ قابلِ ستائش طرزِ عمل ہے کہ مدیر، تخلیق کار کو پرچے کا مرکزی کردار تسلیم کرے۔ ورنہ تو ہمارے اکثر مدیران کرام اسی زعم میں مبتلا رہتے ہیں کہ وہ بادشاہ گری کا کام کرتے ہیں۔ ''اصناف'' کی بابت آپ نے فرمایا کہ آپ کے انتخاب کی وجوہات خالصتاً ادبی ہیں اور یہ کہ ''سمبل'' کسی ایک صنف کا ترجمان نہیں ہے۔ یہاں آپ کا اشارہ یقیناً نظم کی طرف ہے۔ نظم کی حمایت کے الزام سے بچنے کے لیے یہ مناسب نہیں ہے کہ اس کی نمائندگی محدود کر دی جائے۔ شعری اصناف میں یہی وہ صنف ہے جس میں امکانات کے در تیزی سے وا ہوتے چلے جا رہے ہیں۔ اور کیا آپ ''ہائیکو'' کو واقعی ایک زندہ صنفِ سخن خیال کرتے ہیں؟

آپ نے لکھا ہے کہ یہ جریدہ کسی ایک فرد کی پسند ناپسند کا ترجمان نہیں۔ یہاں آپ کا اشارہ خود اپنی جانب ہے۔ ''سوغات'' انڈیا کے مدیر محمود ایاز اپنے اداریے میں منتخب مشمولات پر ناقدانہ تبصرے کیا کرتے تھے۔ آصف فرخی بھی تعارفی انداز میں پرچے میں شامل تحریروں اور مصنفین کا تذکرہ کرتے رہتے ہیں۔ اس نوع کا اداریہ جہاں قاری کے لیے مفید اشارے فراہم کرتا ہے، وہیں پرچے کی ادبی اور نظری جہات کی نشان دہی بھی کر دیتا ہے۔ مدیر اس طرح سے اپنی موجودگی کا بامعنی اعلان کرتا رہے تو یہ ایک مثبت طرزِ عمل ہے۔ آپ نے درست لکھا کہ ادیب تعصب سے کلی طور پر آزاد نہیں ہو سکتا۔ اُسے ہونا بھی نہیں چاہیے کہ ایسا تو صرف وہی شخص کر سکتا ہے جس کی اپنی کوئی رائے ہی نہ ہو۔ آپ نے مزید لکھا ہے۔

''سمبل اس قولِ مہمل پر یقین نہیں رکھتا کہ شعر (ادب) یا تو شعر (ادب) ہوتا ہے یا نہیں ہوتا۔ یہ اعلیٰ ادب کی جستجو میں سرگرداں ہونے پر یقین رکھتا ہے''۔

یہ قولِ مہمل کیسے ہو گیا؟ میں نے تو کبھی کسی ناشاعر کو شاعر بنتے آج تک نہیں دیکھا۔ زور زبردستی کی بات اور ہے۔ منیر نیازی، عمر بھر کہتے رہے کہ آدمی یا شاعر ہوتا ہے یا نہیں ہوتا۔ اسی بات کو محبوب خزاں نے شعر کا روپ دے دیا۔ ع بات یہ ہے کہ آدمی، شاعر یا تو ہوتا ہے یا نہیں ہوتا

آپ کی بات درست تسلیم کر بھی لی جائے تو پھر اعلیٰ ادب سے آپ کی مراد کیا ہے؟ اسے جانچنے پرکھنے کا پیمانہ کیا ہے؟ کچھ اس پر بھی روشنی ڈال دیتے۔

حصہ نثر ٹھیک سے پڑھ نہیں پایا۔ بہ ہر حال بہت خوب میرے دوست! آپ نے ''سمبل'' کی

صورت میں لکھنے والوں کو ایک ایسا پلیٹ فارم فراہم کر دیا ہے جو خاص طور پر ان اطراف کے تخلیق کاروں کی سخت ضرورت ہے۔ لکھنے والوں پر لازم ہے کہ آپ سے تعاون کا سلسلہ بڑھائیں۔

ڈاکٹر ضیاء الحسن (لاہور)

امید ہے کہ تم خیریت سے ہو گے۔ ویسے جو کام تم نے اپنے ذمے لیا ہے اس کے بعد یا تو بالکل خیریت ہوتی ہے یا بالکل عدم خیریت۔ مکمل خیریت اس طرح کہ تخلیق اور تخلیق کی تحسین اپنے اندر ایک ایسی سرشاری رکھتی ہے جو کسی مسئلے یا پریشانی کو حاوی نہیں ہونے دیتی اور بالکل عدم خیریت اس طرح کہ اگر کوئی اس سرشاری کی بہ جائے مسائل اور پریشانی کو خود پر حاوی کر لے تو ادبی رسالہ نکالنا نہ صرف گھاٹے کا سودا ہے (ویسے تو تخلیق اور ادب بھی دنیاوی حساب سے گھاٹے کا سودا ہے اور یہ سودا صرف وہی کرتا ہے جس کے سر میں سودا ہوتا ہے) بل کہ مسلسل مسائل اور پریشانیوں کا باعث بھی ہے (میرے اس قدر محبت اور بے تکلفی سے خط لکھنے کی کلی وجہ تمھارا ادب اور شاعری سے بے لوث تعلق ہے)۔

'سمبل' کا موجودہ شمارہ اپنے معیار کا نہ صرف تسلسل ہے بل کہ اس کے ہر شمارے میں پہلے سے زیادہ کشش مطالعہ پیدا ہوتی جاتی ہے۔ اس بار فہرست میں محمد عمر میمن کے ترجمے دیکھ کر رک گیا اور پہلے وہی نکال کر پڑھے۔ محمد عمر میمن کا نام میرے لیے افسانوی دل ربائی کا حامل ہوتا جاتا ہے۔ کسی کتاب پر جب میں یہ نام پڑھتا ہوں تو لطف ولذت کی ایک لہر میرے وجود میں دوڑ جاتی ہے...میں یہ جان لیتا ہوں کہ اس فرشتہ خصلت نے پھر کوئی شاہ کار میرے لیے ترجمہ کر کے بھیجا ہے۔ مجھے تو یوں لگتا ہے کہ خدا نے محمد عمر میمن کو اس لیے پیدا کیا ہے کہ میری زندگی میں نامعلوم خطوں کا تخلیقی حُسن پیدا ہو جائے۔ ان کا انتخاب...ان کا بیان...ایسے ہے گویا خود پر وارد کر کے ترجمہ کر رہے ہوں۔ اس بار انھوں نے 'سمبل' کے قارئین کے لیے جن ترجموں کا آغاز کیا ہے (وہ ہمیشہ ایسے ہی ترجموں کا انتخاب کرتے ہیں) ان کی اگلی قسطوں کے انتظار میں میں تو دن گن رہا ہوں اور اس انتظار سے ویسی ہی لذت کشید کر رہا ہوں جیسی کسی عاشق نے اپنی محبوبہ کے انتظار میں کی ہو گی۔ محمد عمر میمن کو بتا دیجیے گا کہ میرے دل سے ان کے لیے دعائیں خود بہ خود پھوٹتی ہیں۔ جب میں نے کنڈیرا پر مضمون لکھنے کے لیے یہ ناول پڑھا تو یہ طے کیا کہ میں اسے اردو میں ترجمہ کروں گا (میری تربیت ایسی ہے کہ میں انگریزی زبان سے پورا لطف نہیں اٹھا سکتا یا شاید اردو کی تہذیب مجھ پر زیادہ غالب ہے)۔ ناول میرے دوست ڈاکٹر انوار ناصر نے از رہِ محبت فراہم کیا تھا۔ لیکن میری زندگی کچھ ایسی مصروفیات کی نذر ہو رہی ہے کہ مجھے موقع نہ مل سکا اور یوں اس

ترجمے کو پڑھ کر میں صرف دُعا ہی دے سکتا ہوں۔علاوہ ازیں ناول نگاری کے حوالے سے ماریو برگس یوسا کی تحریر کا ترجمہ ایک اضافی مسرت کی صورت 'سمبل' کے صفحات پر جلوہ افروز ہے۔دیگر ترجمہ نگاروں نے بھی تخلیقات کا حق ادا کرنے کی بھرپور کوشش کی ہے۔سب کے لیے دُعا۔یوں اس بار 'سمبل' کا 'عالمیات' کا حصہ بہت بھرپور ہے عام طور پر رسائل کے مدیران کو فکشن کی کمی کا گلہ رہتا ہے لیکن 'سمبل' کا مدیر اس سے مستثنیٰ نظر آتا ہے کیوں کہ یہ حصہ بھی اہم ناموں سے مزّین ہے۔حصہ نظم دو حصّوں میں منقسم ہے اور دونوں حصے ہی بہت خوب صورت نظموں سے سجے ہوئے ہیں۔مجھے 'سمبل' کی یہ ادا بھی سمجھ میں نہیں آئی کہ عروضی اور غیر عروضی نظموں کے درمیان دیوار برلن کیوں کھینچی ہوئی ہے۔یوں لگتا ہے کہ یہ تقسیم کہ رہی ہے کہ ہم غیر عروضی نظم کو مانتے ہیں لیکن پوری طرح متفق نہیں ہیں۔عروضی اور غیر عروضی نظم میں جو فرق ہے وہ شاید عروض سے زیادہ ہماری مشرقی نفسیات کا فرق ہے جو غیر عروضی نظم کو پوری طرح ماننے کے لیے تیار نہیں۔میرے خیال میں نظم یا ہوتی ہے، یا نہیں ہوتی۔چاہے وہ عروضی ہو یا غیر عروضی۔نظم کا علمِ عروض، علم بیان و بدیع، قافیہ وغیرہ سے کوئی تعلق نہیں بل کہ یہ علوم تو تخلیق نظم کے بعد محض تفہیم کے آلات کے طور پر کام کرتے ہیں۔اور یہ نہ بھی ہوں تو تخلیق کا لطف برقرار رہتا ہے۔بہ ہر حال یہ 'سمبل' کا اپنا نقطۂ نظر ہے جسے قبول کرنا پڑے گا۔
اللہ تعالیٰ تمھیں اپنے حفظ و امان میں رکھے اور ادب عالیہ کو محفوظ رکھنے کی توفیق بھی قائم رکھے۔(آمین)

شہزاد نیّر (کوہاٹ)

سال نامہ ایک یادگار ادبی دستاویز بن کر آیا ہے۔بہت اہم اور اعلیٰ درجے کی نثری تحریریں شامل ہیں مثلاً اسلم سراج الدین، طاہرہ اقبال، محمود احمد قاضی، نور الہدیٰ سیّد اور خالد فتح محمد کے افسانے! سمبل سبھا میں قاسم یعقوب کا مضمون، تراجم میں پائلو کولو اور بورخیس کے ترجمے جو محمد مرزا آزاد اور محمد عاصم بٹ نے کیے ہیں لیکن کیا بات ہے محمد عمر میمن کے دونوں ترجموں کی۔
ماریو برگس یوسا نے خطوط کیا لکھے ہیں، دل آویز نثر میں تحقیق و تنقید کو وجدان سے آمیخت کیا ہے۔ کیا ہی اعلیٰ درجے کی باتیں ہیں اور کیا ہی اچھا اسلوبِ تحریر ہے...اور کیا رواں ترجمہ ہے! واہ۔ میلان کنڈیرا نے ''وجود کی نا قابلِ برداشت لطافت'' میں دھیرج سے آگے چلنے والی دانش سمو دی ہے۔ کتنے ہی جملے ہیں جو متن سے الگ ہو کر بھی زندہ رہ سکتے ہیں۔
باہر کے ادب کو دیکھ کر اپنے ادب کو آگے لے جانے کی خواہش، ضرورت بن کر اُبھرتی ہے۔یہ

سوال اور بھی بامعنی ہو جاتا ہے کہ اب تک کسی اُردو ادیب کو نوبل انعام کیوں نہ مل سکا۔

شاعری، نثر کے مقابلے میں مقدار میں کم ہے۔ نظم اور بھی کم صفحات گھیر سکی ہے، توازن پیدا کرنے کی ضرورت ہے۔ جاوید انور کی نظم ''ہزارے کا مہمان کیا بولتا'' بے تکلف اسلوب میں کہی گئی پر لطف، رواں دواں تحریر ہے جس میں اسلوب و لفظیات کی سطح پر جدید نظم والی 'منظم پیچیدگی' تو نہیں لیکن معنیاتی تہ داری، زمانی پھیلاؤ اور انوکھی تنظیم موجود ہے۔ موضوع اور موضوع کو نظم کرنے کا انداز اس نظم کو اہم بنا رہے ہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ نئی نظم اپنے ساتھ اظہار و تنظیم کے اتنے قرینے لائی ہے کہ ہر نظم اپنی قرأت کا اپنا ضابطہ مانگتی ہے۔ امیجری کی قاشوں سے نظم کی بنت، خود مختار مصرعوں سے نظم کی یک موضوعی تشکیل، سطروں کی مسلسل جزئت سے وجدانی تاثر والی نظم، ایک سے زیادہ معنیاتی ابعاد والی نظم، مرکب امیجری، تمثال سازی، سمبلز کا استعمال...اور زبان کا نیا تخلیقی استعمال۔ یہی چیزیں ہیں جو نئی نظم کو اس عہد سے مربوط کرتی ہیں۔ یہ سب معروضات پیش کرنے کا مقصد یہ ہے کہ جدید نظم کثیر الجہات اسلوب کی حامل ہے اور یہی بوقلمونی شاعروں کے افقی اور عمودی پھیلاؤ کا باعث ہوتی ہے۔ غیر ملکی جدید نظموں کے مطالعے سے بھی یہ تاثر مضبوط ہوتا ہے کہ نئی نظم کے لیے کوئی ایک یا دو سانچے معیار نہیں کیے جاسکتے۔ اب اس کا کیا کریں ہمارے ہاں بعض ایسے نظم نگار بھی ہیں جن کی تمام نظموں میں اظہار کی فقط ایک تکنیک کو اپنایا گیا ہے۔ یہ تو خیر جملہ معترضہ تھا۔ جدید نظم نگاروں کو بہ ہر حال یہ ذہن میں رکھنا ہوگا کہ مندرجہ بالا خصائص حصہ بنیں ایک خاصیت کا...اور وہ ہے قرأت پذیری، خوانائی، Readability

جاوید انور کی مذکورہ بالا نظم میں ہزارے کے مہمان کو دھوتی پہنے دکھایا گیا ہے...میرے مشاہدے کے مطابق ہزارے کے لوگ دھوتی نہیں پہنتے! ☆

فرخ یار کی چار نظموں میں سے پہلی (کہاں جانا ہے) اور چوتھی (بہلاوا) زیادہ اچھی لگیں۔ اس کی وجوہ اوپر کی سطروں میں تلاش کی جاسکتی ہیں۔ اسی طرح زیف سید کی نظم ''صحارا'' کی نثری ترتیب میں نظمِ آزاد کی سطر بندی کا متاثر کن انداز ہے۔ نظم میں صحرا کے درخت کو قطبی ستارے سے نہایت اعلیٰ تشبیہ دی گئی ہے۔

فیصل ہاشمی اور شناور اسحاق کی نظمیں کفایتِ لفظی اور بہتے ہوئے مصرعوں کے باعث دل کے قریب آ کر اپنی بات کرنے میں کامیاب رہیں۔ عبید حبیب کی نظم ''بھید کھلتا نہیں'' البتہ تطویل کا شکار ہوگئی ہے۔ کچھ اختصار اور کچھ تعقید سے بچاؤ اسے بہت اچھی نظم میں بدل سکتے ہیں۔

نظموں کی تعداد زیادہ کرنے سے مختلف انداز کی نظموں کی تفہیم کا امکان بڑھے گا۔ ہمارے

تنقید نگاروں کو بھی چاہیے کہ اب نظری مباحث سے بڑھ کر عملی تنقید کی طرف آئیں۔ اس ضمن میں ایک ترکیب میرے ذہن میں آئی ہے کہ تھیوری سمجھاتے ہوئے مثالیں اپنے ادب سے لائی جائیں... اس سے ایک طرف تو تنقیدی مضامین کی ثقالت کم ہوگی، دوسری طرف اطلاقی پہلو اُبھر کر سامنے آئے گا اور تیسری طرف اُن احباب کو بھی مسکت جواب ملے گا جو تنقید نگاری کو ہوا میں محل بنانا، گردانتے ہیں۔ نقادوں سے اس پر اظہار خیال کی گزارش ہے۔

ایک اور بات۔ پچھلے دنوں ایک ادبی جریدے نے اداریے میں الفاظ کو ممکنہ اجزا میں بانٹ کر لکھنے اور املا کے مسئلے پر اظہار خیال کیا ہے۔ اسی موضوع پر "سمبل سجا" میں "لخت لخت" کے عنوان سے میرا ایک مضمون شائع ہوا تھا۔ مذکورہ بالا اداریے میں اس مضمون سے اس حد تک استفادہ کیا گیا ہے کہ مثالیں تک وہی دہرادی گئی ہیں لیکن حوالۂ ماخذ کا کچھ ذکر نہیں۔ یہ بات اس لیے بھی زیادہ پُر درد ہو جاتی ہے کہ مذکورہ جریدے کے مدیر، درستی اور شفافیت کے بہت بڑے داعی ہیں۔

ع ناطقہ سر بہ گریباں ہے، اسے کیا کہیے

جناب ضیا محی الدین کا نثریہ 'ماسک' ایک معتبر تحریر ہے۔ معلومات و علم سے لب ریز، میں سوچ رہا ہوں، "ماسک" کو "مکھوٹا" کیوں نہ کہا جائے؟

☆محترم شہزاد نیر صاحب! آپ نے، بادی النظر میں، درست مقام پر انگلی رکھی ہے اور ایذرا پاؤنڈ کے اس اصول پر کہ 'امیج کو اپنے ظاہری ماحول کے ساتھ بھی مکمل ہم آہنگی رکھنا چاہیے' سوال اٹھایا ہے۔ بہ ظاہر تو یہ بات دل کو لگتی ہے کہ 'دھوتی' کا ہزارے کی ثقافت سے کوئی تعلق نہیں لیکن نظم کے بڑے کردار کی زندگی میں کراچی کی معاشرت کا نفوذ بھی ملحوظ خاطر رہنا چاہیے کیوں کہ اس شہر کی مخلوط ثقافتی زندگی کے نشانات نظم کے تخلیقی فریم میں ملاحظہ کیے جاسکتے ہیں: 'کئی سال عبدالغنی نے اسامہ کو نظموں کی بھاجی کھلائی'۔ لفظ 'بھاجی' (ترکاری) بھی 'دھوتی' کی طرح کراچی کے راستے نظم میں داخل ہوا ہے اور 'دھوتی' کے لیے جواز فراہم کر گیا ہے۔ بہ ہر حال آپ جس عمیق نظری سے مطالعہ کرتے ہیں اس کی داد نہ دینا ناانصافی کے زمرے میں آتا ہے۔ (ع م ن)

شاہین مفتی (گجرات)

ابرار احمد، فرخ یار کی نظمیں، ظفر اقبال اور شاہین عباس کی غزلیں پسند آئیں۔ محمد عمر میمن کے

میلان کنڈیرا کے تراجم اور عاصم بٹ کے بورخیس کے تراجم نے متاثر کیا۔ انتقاد، کتاب گاہ اور مطالعۂ خاص کے گوشے بھی اچھے رہے۔۔۔نقطۂ نظر والے حصے میں شاید 'نظر' تو ہے لیکن ''نقطے'' نہیں۔ مجموعی اعتبار سے 'سمبل' نے متاثر کیا۔

ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش (سرگودھا)

'سمبل' کا تازہ شمارہ موصول ہوا۔ صوری و معنوی اعتبار سے تازہ شمارہ قابلِ ستائش ہے۔ ''حصہ افسانہ'' میں شامل متعدد افسانے قابلِ مطالعہ ہیں۔ حصہ ''عالمیات'' میں ماریو برگس یوسا، میلان کنڈیرا اور بورخیس کی تحریروں کے تراجم شائع کر کے آپ نے بہت عمدہ کام کیا ہے۔ حصہ ''ڈراما'' میں ضیا محی الدین کی تحریر ''ماسک'' معلومات افزا ہونے کے ساتھ ساتھ دل چسپ بھی ہے۔ حصہ ''کتاب گاہ'' میں امین راحت چغتائی کے مضامین پر مشتمل کتاب ردِ عمل پر پروفیسر جمیل آذر کا تحریر کردہ مضمون ''ردِ عمل پر ردِ عمل'' ایک نہایت موثر تحریر ہے۔ اس کے مطالعے سے امین راحت چغتائی کی کتاب ''ردِ عمل'' کا مطالعہ کرنے کی بہت تحریک ملتی ہے۔ علاوہ ازیں پروفیسر جمیل آذر کے اسلوب بیان کے باعث مضمون میں اول تا آخر دل چسپی قائم رہتی ہے، ورنہ عام طور پر کتابوں پر لکھے جانے والے تبصرہ نما مضامین پڑھتے ہوئے اصل کتاب کے پرت کم کم ہی نمایاں ہوتے ہیں۔

شہاب صفدر (ڈیرہ اسمٰعیل خان)

''سمبل'' کا شمارہ ہاتھ میں آتے ہی ایک ترتیب و تہذیب کا احساس جزوِ جاں ہوتا ہے۔ میر بار بار یاد آتے ہیں:

کس خوش سلیقگی سے جگر خوں کروں ہوں میں

ہر چیز ایک خاص توجہ اور سلیقے سے اپنے مقام پر پُر کشش محسوس ہوتی ہے۔ ادبی مشمولات تو اپنی جگہ اشتہارات بھی متاثر کن ہیں۔ البم میں ساقی صاحب کی تصویر دیکھ کر خوش پوش بوڑھے کے خوش گو ہونے کا احساس پختہ ہو گیا یعنی اچھا شاعر دیکھنے میں بھی سلیقہ مند ہے۔

اداریہ اور عقیدت کا حصہ بھرپور ہے۔ نظموں میں گلزار، زبیر رضوی، جاوید انور، ابرار احمد کے ساتھ ساتھ زیف سید کی تخلیق خصوصی طور پر پسند آئی ہے۔ کاش آپ مبارک شاہ اور وحید احمد کو بھی لے آئیں۔

''ہزارے کا مہمان کیا بولتا'' جیسی نظموں کا تناسب زیادہ ہو جائے گا۔ سید راشد اشرف کا افسانہ ''نامُردہ'' طویل مگر دل چسپ ہے۔ اسلم سراج الدین کا اپنا اسلوب ہے۔ محمود احمد قاضی نے ''بین کرنے والی'' کو ایک اچھے طنزیہ کے طور پر تحریر کیا ہے۔ محمد حمید شاہد کو افسانے کو افسانہ بنانے پر مکمل گرفت حاصل ہے۔ یٰسین احمد نے نفسیاتی رُخ پر ''کچھ نہیں'' میں بہت کچھ کہہ دیا ہے۔ نثری نظموں میں شاہین مفتی اور ارشاد شیخ نے لطف دیا۔

غزل ایک ایسی صنفِ سخن ہے جس میں رسائل و جرائد کو انتخاب کے مرحلے پر یقیناً مشکل کا سامنا رہتا ہوگا۔ روایتی انداز میں رطب و یابس کے ڈھیر موصول ہوتے ہوں گے۔ ''سمبل'' کے مدیر لیکن جس خوبی سے اس منزل کو سر کرتے ہیں چوتھے شمارے تک اُس میں کوئی جھول محسوس نہیں ہوتا۔ حیرت ہے حامدی کاشمیری نے خطوط میں اس شعبے سے کیوں عدم اطمینان کا اظہار کیا۔ مجھے لگتا ہے انھیں کوئی خاص رنگ کی غزل پسند ہے۔ جبھی تو وہ ظفر اقبال کی ہم نوائی میں بہت سی اچھی غزلوں کو سپاٹ اور بے جان کہنے پر آمادہ نظر آئے۔ انھیں اس شمارے میں سلیم کوثر، صابر ظفر، حسن عباس رضا، شاہین عباس، جواز جعفری، شناور اسحاق، زکریا شاذ، شاہد ذکی (اسے خاص طور پر) ابرار سالک کو ضرور پڑھنا چاہیے تھا۔ ''چور'' پڑھ کر محمد اظہار الحق کی شاعری کی طرح دل پذیر نثر کا قائل ہونا پڑا۔ ظفر سپل کا مضمون ''حرکتِ فکر اسلامی فی الہند'' ان کی علمی لگن اور محنت کا ثمرہ ہے۔ پھر جس طرح انھوں نے اس کا آغاز کیا ہے وہ بے پناہ ہے۔ جمیل آذر نے ''ردِعمل'' پر اپنا ردِعمل اتنی خوب صورتی سے ظاہر کیا ہے کہ تخلیق کی شان اجاگر ہو گئی ہے۔ ابرار احمد نے میرے ''تکلم'' کو لائقِ اعتنا جانا یہ میرے لیے اعزاز ہے۔ 'ٹرمینس' وزیر آغا کی کمال نظم ہے۔ اچھا ہوا آپ نے اُسے دستِ خط کے لیے منتخب کیا۔ اس نظم کی تعریف تو ساقی فاروقی نے بھی کی ہے۔ علی دانش کا کام مشکل اور ضروری ہے۔ انھیں چاہیے کہ یہ سلسلہ جاری رکھیں۔ منیر احمد سلیچ کی محبت ادبی شخصیات سے قابلِ رشک ہے۔ اطلاعاً عرض ہے کہ میرے والد الطاف صفدر اردو، سرائیکی کے اچھے شاعر تھے مجموعہ ابھی کوئی نہیں چھپا۔ ۱۵ ستمبر ۲۰۰۷ء کو ان کا انتقال ہوا۔ ''اُداسی کے رنگ'' کے نام سے مجموعہ جلد منظرِ عام پر آ جائے گا۔

مجموعی حیثیت میں ''سمبل'' ''بہت خوب! بہت خوب!!'' کا حق دار ہے۔ میں نے ایک سرسری سا تبصرہ کیا ہے۔ کئی اہم تخلیقات پر بات رہ گئی۔ تاہم فوری طور پر نہ سہی بعد میں جب انھیں زیادہ توجہ سے پڑھوں گا تو یقیناً مزید لطف آئے گا۔

خالد قیوم تنولی (واہ کینٹ)

حصۂ نظم میں گلزار، جاوید انور، ابرار احمد، فرخ یار، شہزاد نیئر، نجیبہ عارف، عصمت حنیف اور عبید حبیب کی نظمیں اس حقیقت ظاہری کا بین ثبوت ہیں کہ اب اُردو نظم کے نقیب شعوری وغیر شعوری طور پر اپنی مٹی اور معروض کے حوالے سے اپنی اپنی جدا شناخت کے سفر میں چل نکلے ہیں۔ میں نے ان شعرا کی نظموں میں نئی تشبیہات اور استعاروں کو نئی معنویت کے تناظر میں دیکھا ہے۔ اگر شاعری خفتہ سوتوں کو بیدار کردینے پر قادر ہے تو ان نظموں کو کامیابی کی سند ملنی چاہیے۔

گوشۂ عالمیات میں نظام صدیقی نے مارسل پروست (Marcel Proust) کو نہایت خوبی سے قارئین اُردو ادب سے متعارف کرایا ہے۔ مذکورہ مقالے کی اہمیت نے ایک اور موضوع کی ناگزیریت کو بھی جنم دیا کہ فرانسیسی ادیبوں کی نفسیات کے بارے میں بھی کوئی مقالہ سامنے آنا چاہیے۔

محمد عمر میمن اپنے ہم راہ ماریو برگس یوسا کو لائے۔ اُن کی جذباتی تاثر پذیری کا انتخاب لاجواب ہے۔ ماریو برگس یوسا کے دو نمائندہ خطوط ترجمے کے حُسن کے ساتھ 'سمبل' کی قدر و قیمت بڑھا گئے ہیں۔ کیا ہمارے ہاں اس پائے کا کوئی متین، پُراعتماد اور منکسر مزاج تخلیق کار ہے؟ یوسا کے فکشنی ادب کا مطالعہ و تجربہ بلاشبہ ہر خطے اور زبان کے ادیب کے لیے جادۂ تقلید کا باعث ہے۔ جن فنی عملیات کا ذکر دو مکتوبات میں بیان کیا گیا ان کی آفاقی حیثیت و منزلت سے کون انکار کرسکتا ہے۔ میلان کنڈیرا کی "وجود کی ناقابل برداشت لطافت" (مترجم محمد عمر میمن) چوں کہ ابھی (جاری ہے) لہٰذا اس حوالے سے بہت کچھ لکھا جاسکتا ہے وہ اس کے خاتمے سے مشروط ہے لیکن جو بات قرض نہیں رہنی چاہیے وہ مترجم کی عمدہ ترجمانی کی اہلیت ہے۔ ایسی باصلاحیت شخصیت "سمبل" کا گراں قدر اثاثہ ہے۔ میری حقیر دانست میں فاضل مترجم نے ہر ممکن کوشش کی کہ اُس غلطی سے گریز کرے جس کی نشان دہی گوئٹے نے کی کہ:

"وہ (یعنی مترجم) اپنی زبان کی موجودہ حالت کو برقرار رکھنے پر مصر ہے اور اس کو غیر زبان سے کوئی زوردار اثر نہ قبول کرنے دے" (سمبل جولائی تا دسمبر ۲۰۰۷ء صفحہ ۱۱۹)

"آئی چنگ: تبدیلیوں کی کتاب" (یونس خان) تحقیقی مشقت کا مظہر مقالہ ہے۔ میرے تحیر کو مہمیز کیا۔ اگر یہ کتاب انسانی تحریف سے مامون رہی ہے تو یہ چینی قوم کی تاریخی دیانت پرستی پر دال ہے۔ کرۂ ارض پر انسانی قیام کا عرصہ لاکھوں برس پر مشتمل ہے اور یہ بھی حقیقت ہے کہ کوئی بھی خطہ اور زمانہ انسانوں کی فلاح و ہدایت سے محروم نہیں رہا جب تک کہ انسانیت اپنی بلوغت کو نہ پہنچ گئی۔

احمد ہمیش کا ''کہت کبیر'' بھی (جاری ہے) لہٰذا تبصرے کا قرض باقی رہا۔

محمود احمد قاضی کی ''بین کرنے والی'' ایک مؤثر کاوش ہے جب کہ نورالہدیٰ سید ایک چھوٹی سی بات کو اسرار کے تانے بانے میں پھیلا کر کہانی کی سطح پر لے آئے۔ بڑے وید جی کا طلسم ٹوٹا بھی تو کوئی چھناکا نہ ہوا البتہ ایک خفیف سی ہنسی کے سوا۔ محمد حمید شاہد ''آدمی کا بکھراؤ'' کی اوٹ سے سماجی نبض شناس کی حیثیت سے طلوع ہوئے۔ نیلم احمد بشیر اپنے ''اندھیر'' میں عورت کو درپیش جذباتی استحصال کی سنگینی کو اُبھارتی ہوئی محسوس ہوئیں لیکن یہ موضوعات اب نئے نہیں رہے بل کہ ٹی وی کے ڈراموں میں انھیں نہایت شدومد سے دکھایا جا رہا ہے۔ سلام بن رزاق کا ''درندہ'' بھی انسان کے وہموں، اندیشوں اور غلط فہمیوں کے گرد منڈلا رہا ہے۔ طاہرہ اقبال کا افسانہ ''ڈاآ'' ہر چند کہ اپنے منطقی انجام کو پہنچ کر بھی مایوسی سے دوچار کر گیا یعنی بات بنتے بنتے رہ گئی مگر یہ اُن کا واحد افسانہ ہے جو پنجابی کے متروک اور مستعمل الفاظ سے پاک ہے۔ موصوفہ الفاظ کے استعمال کے لحاظ سے کافی فراخ دل واقع ہوئی ہیں۔ میں ان کے فن سے متاثر ہوں خصوصاً ان کی تشبیہات بے حد دیسی اور دھرتی سے منسلک ہوتی ہیں۔ ''دستک'' (طاہر نقوی) کا کردار واحد متکلم کہانی کے مختصر فریم میں اپنی نفسیاتی پیچیدگی کے ساتھ دل چسپ لگا۔ ''جوانی کی مات'' (خالد فتح محمد) سادہ بیانہ کا دل چسپ افسانہ ہے۔ ''زرد پتوں کا ڈھیر'' (ایوب اختر) علامت کے مناسب شعور کے ساتھ آگے بڑھتا ہوا اور روحِ عصر سے مطابقت رکھنے والا افسانہ ہے۔ ''جغرافیے کا پرچہ'' (چوہدری شوکت علی) میں کہانی مجہولیت کا شکار ہے۔ یٰسین احمد کی نہایت حساس موضوع سے نہایت خوبی، مہارت اور احتیاط سے انصاف کرنے والی کہانی ''کچھ نہیں'' میرے حافظے میں اس لیے بھی تا دیر محفوظ رہے گی کہ اسے میرے والد محترم نے بھی پڑھا اور بعد میں وہ اس کی مخالفت اور میں مدافعت کی کوشش میں کافی دیر باہم اُلجھتے رہے۔

مشمولہ سبھی نثری نظموں پر مثبت گفت گو کی کئی صورتیں نکل سکتی ہیں۔ یہ سبھی نظمیں نئی سمتوں اور تازہ تجربوں سے عبارت ہیں اور کڑے انتخاب سے گزر کر مقدرِ اشاعت ہوئی ہیں۔ خصوصاً ابرار احمد، شاہین مفتی، یامین، ارشاد شیخ اور احمد آزاد کی نظمیں۔

ضیا محی الدین ''ماسک'' کے ساتھ 'سمبل' کی سٹیج پر نمودار ہوئے۔ اتنی بامعنی، علمیت سے لب ریز، متانت، سنجیدگی اور وقار سے آراستہ تحریر کی اُن سے توقع حق بہ جانب تھی۔ کئی جہات اور پہلوؤں کو محیط اُن کا بصیرت افروز مقالہ جدید و قدیم ڈرامے کے نہایت اہم لازمے یعنی 'ماسک' سے روشناس کراتے ہوئے رائج الوقت خوش فہمی کے طلسم کو پاش پاش کر دیتا ہے۔ حالاں کہ یہ کلاسیکل سہارا اب متروک ہو چکا لیکن

ڈرامے کے شائقین کے لیے اس کا بھرپور تذکرہ تاریخی پس منظر سے آگاہی کے سوسامان پیدا کر گیا ہے۔

معتبر اور مستند شعرا کرام کی موجودگی گوشۂ غزل کو رونق بخش گئی ہے۔ جن شعرا کی غزلیات نے حسیاتِ جمالیات کو مضطرب کیا وہ احمد صغیر صدیقی، انور سدید، جلیل عالی، سلیم کوثر، صابر ظفر، جواز جعفری، شہاب صفدر، طارق ہاشمی، اختر رضا سلیمی، ذوالفقار عادل، امجد شہزاد اور طالب انصاری کی ہیں البتہ انور سدید کی یہ رائے بھی پھینکنے کے لائق نہیں کہ اپنی تمام ہنرمندی اور مہارت کے باوصف سچی تخلیق شاعری کو خواب نادیدہ بنا دیتی ہے۔ دہرائے ہوئے مضامین اور لوازماتِ شعری کی گردان کے الیے بھی موجود ہیں۔ انور سدید بھی اپنی ہی بے لاگ رائے کی زد میں آنے سے خود کو بچا نہ سکے۔ محمد اظہار الحق کا ''چوز'' اسلوبیاتی حسن کا ثبوت ہے۔

خاور اعجاز کی ہائیکو اچھی لگیں۔ ربڑ پلانٹ کی طرح ہائیکو کی درآمدہ صنف کو بھی اردو کی زرخیز زمین راس آئی ہے مگر التماس یہ ہے کہ اس صنفِ سخن کو تشبیہ اور استعارہ جیسے شاعرانہ عناصر سے دور ہی رکھا جائے تو بہتر ہے کیوں کہ خود جاپانی شعرا بھی ان تکلفات کا اہتمام نہیں کرتے اور نہ ہی فلسفیانہ موشگافیوں کی پروا کرتے ہیں۔

حامدی کاشمیری اپنے مضمون ''عندلیب گلشن ناآفریدہ'' کی وساطت سے اپنے ممدوح (غالب) کی مدح سرائی میں کامران نظر آتے ہیں اور بہ احسن خوبی غالب کی برگشتگی اور غرابتِ زبان و بیان کی وکالت کرتے ہوئے کولرج کی انشینٹ میرینر، کیٹس کی Labelle اور شیلے کی Ogamiands کو برمحل دلیل کے طور پر پیش کرتے ہیں۔

سدرۃ المنتہیٰ نے تکثیریت کے تناظر میں خالد فتح محمد کے فنِ افسانہ نگاری کا نہایت مشاقی سے محاکمہ کیا ہے۔

کتاب گاہ میں جمیل آذر کا ''ردِعمل، پر ردِعمل'' باریک بینی اور ژرف نگاہی کا عکاس ہے۔ امین راحت چغتائی کو اس قدر سلیقے اور سبھاؤ سے متعارف کرنا کہ اشتیاق سہ چند ہو جائے، ایک بافت ہے۔ لیکن ''گم شدہ شہر کی داستان'' (ڈاکٹر شفیق انجم) تحقیقی محنت کا مظہر ہے جسے نہایت دیانت داری سے سنوارا گیا ہے۔

''سمبل سبھا'' میں علی دانش کا ''دشتِ صوت میں حقیقی معنی کی تلاش'' اور قاسم یعقوب کا ''صوتیات اورزبان کی ترکیبی اہمیت'' بلاشبہ ایک اہم لسانی موضوع پر بحث کے درواکرنے میں اہم ثابت ہوں گے۔ خطوط ہر ادبی جریدے کی کامیابی وناکامی کا آئینہ ہوتے ہیں لیکن مکتوب نگار کے لیے لازم ہے کہ وہ ذاتی

واقعات، حادثات جو مدیر کی ذات یا جریدے کی حیثیت سے کوئی تعلق نہ رکھتے ہوں اُن سے گریز برتنا چاہیے اور صرف مشمولات و مندرجات کے حوالے سے اپنی بے لاگ رائے کا اظہار کرنا چاہیے کیوں کہ یہی ادب کا مثبت اور تعمیری مطالعاتی عمل ہے۔ زیرِ نظر شمارے میں جن حضرات کے خطوط اسی اصول کی پاس داری کرتے ہوئے محسوس ہوئے وہ ناصر شہزاد، انور سدید، حامدی کاشمیری، ڈاکٹر ستیہ پال آنند اور ڈاکٹر احمد سہیل کے ربط پارے ہیں۔